
العدد الرابع والاربعون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



للفنان سعد يكن

الافتتاحية

الشمعة الخامسة عشرة
احتفالية لها مذاق النجاح

على امتداد أربعة عشر عاماً من صدور هذا المنبر الثقافي الأردني العربي، والرسائل تنهال علينا من قامات ثقافية مشهود لها بتميز إنتاجها وما قدمته للمكتبة العربية نوعاً لا كماً، مشيدة، ومثمنة الجهد المبذول الذي أسهم في حضور هذا المنبر بقوة وفاعلية على خارطة المشهد الثقافي العربي، إضافة إلى المساحات الواسعة التي تفردها له المنابر الثقافية والإعلامية العربية تغطية شاملة لمحتوياته. وطوال تلك السنوات كنا نبالغ بالتواضع بامتناعنا عن إفراد مساحة تليق بهذا الشهادات ومرسليها، وكان ردنا على الاقتراحات التي تطالبنا بضرورة نشر مقتطفات من هذه الرسائل اقتداءً بالمنابر الثقافية العربية، "أننا لا نريد أن يفهم البعض ممن تشكل لهم مثل هذه النجاحات التي حققها هذا المنبر الثقافي وكأنه استفزاز لهم يثير المزيد من قلقهم وتوترهم ويدفعهم إلى المبالغة في التعبير عن عدائهم وكراهيتهم لهذا النجاح ــ ولدينا أمثلة ساطعة على ذلك ــ ممن عبّروا عن إعجابهم وانبهارهم في مرحلة ما، بهذا المنبر، ولكنهم انقلبوا على أفكارهم تلك لأسباب نربأ بأنفسنا عن ذكرها - و كنّا نقول أيضاً لمن ألحّوا علينا بتخصص مساحة للرسائل التي تردنا، أن مشروعنا الثقافي هذا يواصل تحقيق نجاحاته المتميزة بعيداً عن الدعاية المباشرة وغير المباشرة التي يلجأ إليها البعض لترويج أنفسهم بالكلمة والصورة والعلاقات الشخصية المنطلقة من مواقعهم، وسلطاتهم النفعية لإيهام الآخرين أنهم يستحقون النجومية على طريقة التصويت التي تتبعها بعض الفضائيات لتصعيد مطربين لا يستحقون حتى الظهور على تلك الشاشات، على حساب مواهب جديرة بالدعم والمؤازرة.

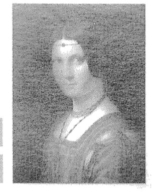
اليوم ونحن نوقد الشمعة الخامسة عشرة من عمر هذا المنبر الثقافي الأردني العربي، واستجابة لضغوط من هيئة التحرير التي نحترم كل فرد فيها، ها نحن نستجيب لرغبتهم في نشر مقتطفات من شهادات محدودة جداً جداً من بين مئات الشهادات التي نشرت في مختلف المنابر الثقافية والإعلامية العربية، أو أرسلت إلينا عبر البريد الإلكتروني، شهادات كانت وستظل أوسمة رفيعة نعتز بها وبمرسليها.. شهادات شكلت بالنسبة لنا ولهذا المنبر الثقافي حافزاً، ومشجعاً، وداعماً، بأن لا نلتفت إلى "الحرتقات" و"المناكفات" وافتعال "الخصومات" ولا الذرائع المحبطة لمسيرتنا.

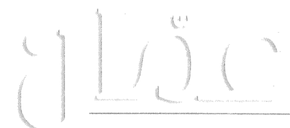
وهذه الأوسمة ستظل على الدوام المحرض الجميل لكي يظل هذا المنبر الأردني العربي كبيراً في تعامله مع الشرائح الثقافية - وهم كثر - وحتى مع تلك الشريحة المحدودة في عددها وتوجهها والتي تضيق بالنجاح إذا لم ينعكس هذا النجاح مادياً على أجندتها الذاتية. وسوف نتغاضى، ونغض الطرف عن بعض ما يضمرونه، وما يمارسونه من تعتيم تارة، وتحريض تارة ثانية، واصطفاف مكشوف تارة أخرى.

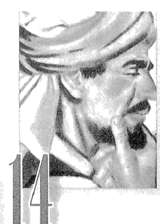
أما الشهادات المحايدة ــ كما أسلفت ــ والتي أفردنا مساحة لجزء يسير منها فلا أحد يشكك في مصداقيتها وموضوعيتها وما يحتله أصحابها من مكانة مرموقة في مشهدنا الثقافي الوطني والعربي.

نوقد الشمعة الخامسة عشرة وأنظارنا وقلوبنا وأفئدتنا تتجه نحو المستقبل الذي نراه واعداً بإذن الله لثقافتنا الوطنية والعربية، وممن يؤمنون بأن المثقفين هم - بإخلاصهم، وأخلاقهم، ونزاهتهم، وتجردهم – الأقدر على صياغة مشروع أمتهم النهضوي وليس غيرهم.

رئيس التحرير





14

كيف نقرأ قصيدة؟

28

"شعر عز الدين المناصرة: بنياته وإبدالاته

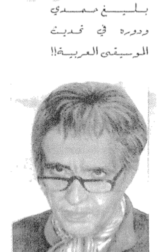


32

تأصيل المرويّات السرديّة الجديدة الأيك في المباهج والأحزان"

36

بليغ حمدي ودوره في تحديث الموسيقى العربية!!



المحتويات

AMMAN 144

حزيران / ٢٠٠٧

تصدر عن

أمانة عمان الكبرى

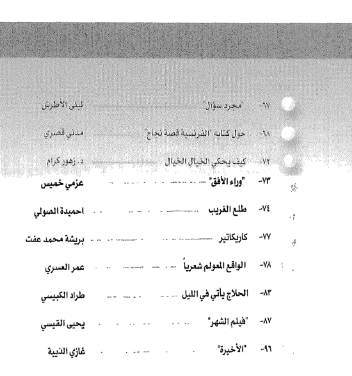


كلود مجيج: "الفرنسيون مؤتمنون على هذه اللغة وليسوا مالكين لها فقط"



قراءة في التجربة التجريدية لرائد التشكيل الأردني: الفنان مهنا الدرة





المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٢٣/د)

التصميم / الاخراج والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

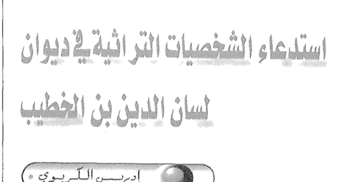
ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل

مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر

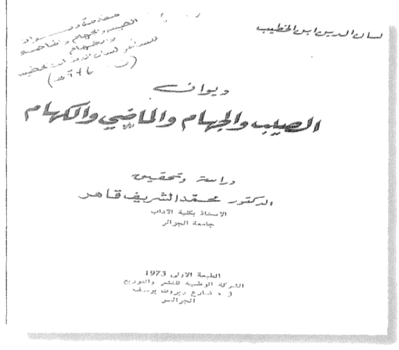




استدعاء الشخصيات التراثية في ديوان لسان الدين بن الخطيب

إدريس الكريوي *

إن الحديث عن استدعاء الشخصيات التراثية في الكتابات النقدية، بهذا المفهوم «الاستدعائي» جديد على الساحة الأدبية... والمؤلفات حوله قليلة جدا رغم الإحالات المتكررة في بعض الكتب والمجلات على الشخصيات التراثية البارزة في شتى المجالات : الأدبية والفقهية والفلسفية، والفاعلة في العصور السابقة على المستويات المختلفة : التاريخ، العلم، الحكمة، الحرب.... وقد كانت هذه الإحالات في شكل تضمين أو تناص أو سرقات أدبية أو توارد خواطر ....



لسان الدين ابن الخطيب

ديوان

الصيب والجهام والماضي والكهام

دراسة وتحقيق

الدكتور محمد الشريف قاهر

الأستاذ بكلية الآداب

جامعة الجزائر

الطبعة الأولى 1973

الشركة الوطنية للنشر والتوزيع

3 ، شارع زيروت يوسف

الجزائر

ولعل أبرز المؤلفات كتاب علي زايد العشري (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) الذي وضع أسسا لهذه الظاهرة الأدبية الرائعة، حيث تحدث عن أنماط الموروثات: دينية وصوفية وتاريخية وأدبية وأسطورية... وإن حصرها في الأدب المعاصر وأسسها على أرضية صلبة هي مرحلة النهضة بدءا بالبارودي رائد هذا العصر، وامتد بها شيئا فشيئا عبر محطات متميزة وفاعلة في الأدب الحديث والمعاصر، خاصة عند شوقي وحافظ، لتتبلور عند رواد المعاصرة فالحداثة أمثال: دنقل وعبد الصبور، وحاوي والبياتي، والسياب وأدونيس... كما حاول تقنين آليات توظيف الشخصيات التراثية في هذا العصر... وإجمالا فقد كان خير كتاب وأجمعه يرصد ويقنن الظاهرة، وإن كان الباحث يشيد في ثناياه بأعمال محمد غنيمي هلال. ومحمد فتوح أحمد.

والكتاب الثاني الذي عالج الظاهرة - وكان له أيضا دور في كتاب عشري- فهو الشعر العربي المعاصر لعلم آخر من أعلام النقد الأدبي ورائد المنهج التحليلي النفسي الدكتور عز الدين إسماعيل، فقد خصص فصولا وصفحات لهذه الظاهرة، ووقف عند مختلف الاستعمالات والتوظيفات، وعلى عدة مستويات من الاستدعاء..

وإضافة إلى هذين الكتابين فقد جاءت مساهمة جابر عصفور في توظيف ما اصطلح عليه «القناع»(١) وقد بحث هذا الناقد الفذ في خصوصيات وأبعاد الظاهرة واقفا عند المؤثرات الأجنبية في صنع القصيدة العربية المعاصرة وتعدد أصواتها وتناغمها، ومناقشا- مثل عشري- مصطلح التساوق أو المعادل الموضوعي الذي أورده ت.س إليوت في «ملحمته» الأرض اليباب (الخراب) واقفا عند قناع أدونيس (مهيار الدمشقي). وفي السياق نفسه (تداول مصطلح المعادل الموضوعي) عالج النويهي - بدوره- في كتابه (قضية الشعر الجديد) أهمية توظيف التراث واستدعائه، وقد خالف مسار عصفور الذي كانت وجهته الأدب الغربي، أما النويهي فقد ركز على التراث العربي شريطة تفهمه وعدم الانسياق مع أحكام القيمة التي تفضل

-عشوائيا- المعلقات على سائر الشعر الجاهلي، وتفضل شاعرا على آخر تفضيلا رتابيا واستهلاكيا، وتفضل غرضا شعريا عند شاعر معين على بقية شعره دون إعمال الذوق والاحتكام إليه وسرد مجموعة من الشعراء كجرير في نسيبه، وابن الرومي في سهله الممتنع والمتنبي في نسيبه أيضا دون أن ننسى ما درجنا عليه من انبهار بشعره البطولي والمنطقي... وشوقي وحافظ في وطنياتهما... وأكثر من هذا دعا النويهي إلى ضرورة تدريس هذه الأمهات الشعرية في مدارسنا وجامعاتنا..(٢) وقد أدرج المرحوم إحسان عباس الماضي في فسيفساء القصيدة المعاصرة، وعده من الجمالية التي تبهر الناقد- بله الشاعر- وكان تركيزه على عنصر واحد من العناصر العديدة عند زايد عشري وهو الأسطورة×، ولا ننسى (زمن الشعر) الكتاب النقدي لأدونيس الذي أثار ضجة عارمة وأسس لنظريته الجريئة في الحداثة وما بعد الحداثة، فقد عالج فيه نمطين من التراث: العميق والضحل (السطحي)...

وقد جاءت أحاديث الشعراء في لقاءات متعددة غنية في هذا المجال، وجاءت استعمالاتهم للتراث مختلفة باختلاف ثقافاتهم وانتماءاتهم القطرية والايديولوجية، وباختلاف الوضع السياسي والاجتماعي الذي عاش الشاعر في كنفه.

فقد عبر البياتي عن طريقته في توظيف التراث وإقحام الشخصيات التراثية في نصوصه، كما عبر السياب عن جدوى استثمار هذه الطاقة الاستذكارية في الدفع بالقصيدة إلى الأمام ونشرها وإذاعتها بين القراء. وهو التعبير نفسه الذي نجده عند خليل حاوي الذي يرى أن التراث الحضاري- بتذكره- يخرج الشاعر من نطاق الذاتية الضيق إلى رحابة التجربة الإنسانية .

وهذه الآراء الصادرة عن الشعراء في استجواباتهم والصادرة عن النقاد والباحثين والمنظرين هي التي جعلت علي عشري زايد يجمعها ويصنفها ويتخذها ميدانا لبحثه الرصين السالف الذكر، وقد لخص الهدف من ذلك قائلا: «وذلك لأن المعطيات

ديوان لسان الدين بن الخطيب على الشكل الذي أظهره الباحث بلغزواني يعد في القمة من حيث الضبط والتوثيق والتحقيق

التراثية تكسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجداناتها، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة، والشاعر حين يتوسل إلى الوصل إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليه، وكل معطى من معطيات التراث يرتبط دائما في وجدان الأمة بقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائيا»(٣).

ولما كان كتاب عشري أكثر دقة وتحديدا ومنهجية، فقد كان معيني في تصنيف مظاهر استدعاء الشخصيات التراثية عند لسان الدين بن الخطيب.

إن ديوان لسان الدين بن الخطيب على الشكل الذي أظهره الباحث محمد مفتاح بلغزواني يعد في القمة من حيث الضبط والتوثيق والتحقيق، وتصنيف القصائد والمعالجة اللغوية والعروضية والبلاغية، والأعلام والأصقاع والأمثال والعلوم... كما يعد من الدواوين الرائعة من حيث الجمالية والمحسنات اللفظية على الخصوص، فطغيان البديع يبدو- بصريا- للقارئ العادي بله المتخصص دون عناء لأن سيطرة التقسيم والتناسب والتوازن والترصيع والتجنيس... لا يخفى على المتلقي، كما أن الشاعر قد عانق جل الثقافات والعلوم، والأغراض الشعرية مبتكرا تارة ومقلدا ومقتبسا تارة أخرى ما طاب له من عيون الشعر العربي بنصها أو بتصرف ذكي منه تحدوه الرغبة الأكيدة في الإبداع وتفريغ المنتج (بفتح التاء) في قالب يسم صاحبه (ابن الخطيب) بالإبداع ويعلن بحدة انتماءه إليه لا إلى غيره. فكان بحق من الصنف الذي يعبر بالتراث لا من الذي يعبر عن التراث حسب تصنيف عشري الشعراء الذي يوظفون التراث، وطبيعي أن النوع الأول أعمق في التناول لأنه لا يجرد مسيرة المستدعي نبيا كان أو حاكما أو شاعرا أو فيلسوفا أو متمردا رافضا لمجرد الجرد بل ليصوغها ويكيفها وفق تجربته ومعاناته وظروفه الخاصة، اجتماعية كانت أو سياسية..

ولما كانت المرحلة الأولى الاستدعاء التراثي بهدف التعبير عنه ضرورية، تتأسس عليها المرحلة الثانية التعبير بالتراث، فقد كان نصيب شاعرنا ابن الخطيب لا يقل عن إنجاز الشعراء المعاصرين الآن من حيث استحضار الشخصيات العالقة بالقلب والبال» وينبغي التنويه إلى أن المرحلتين – رغم اختلافهما الواضح – مترابطتان ومتكاملتان وما كان لثانيتهما أن تظهر إلى الوجود قبل ظهور الأولى، حيث كانت نشأة كل من المرحلتين محكومة بعوامل تاريخية وحضارية واجتماعية وفنية» (٤).

وإذا كانت الشخصيات المستحضرة من طرف الشعراء المعاصرين واحدة أو قليلة لعامل التبلور أو الإسقاط، وتشابه التجربة أو غلبة سلوك واحد عليها فإن الشاعر لسان الدين بن الخطيب-مثله مثل شعراء عصره أو شعراء وطنه كابن زيدون وابن الأبار وابن هاني وابن اللبانة وابن حزم- وباختلاف عنهم جميعا يستقي من شخصيات متعددة سلوكها الغالب كل واحدة على حدة. ومن هنا جاءت الشخصيات في شعره كثيرة لا تقتصر على نموذج واحد مثل أدونيس الذي عرف بتوظيفه مهيار الدمشقي كثيرا، ونزار بديك الجن الحمصي، وأمل دنقل -ومعه عدد كبير من النابغة الجاهلي إلى الآن -عرفوا بتوظيف شخصية زرقاء اليمامة بأشكال مختلفة وبدرجات متفاوته في الجودة والرداءة، وبإقرار النقاد بتفوق دنقل، والسياب وبلند الحيدري والبياتي الذين أغرقوا شعرهم وقراءه في طلاسم الأسطورة الآشورية والرومانية والبابلية.

ومع ذلك فإن جل المستويات التي

جردها عشري في كتابه، تناولها لسان الدين بن الخطيب في مراحله الحياتية والسياسية... ولم ترد في شعره الموروثات الفولكورية-إذا اعتبرنا مع عشري- كليلة ودمنة فلكورا، وقصة عنترة كذلك. أما الموروث الديني خاصة الإسلامي منه فقد ورد بحدة في شعره، وكذا الصوفي والتاريخي والأدبي، إضافة إلى ما لم يرد عند الناقد عشري من الموروث المتفرع عن الديني كالفقهي والأصولي والعلمي بعيدا عن التورية به فقط، بل إن الموروث الأسطوري الذي عده عشري من القرآن كعاد وإرم وياجوج وماجوج (ونعتبره من الموروث الديني الخالص لا من الأسطورة لأن القرآن الكريم قد ذكرهم وذكر بعض أعمالهم وسلوكهم، وقد ذكروا في سيرة ابن إسحاق وعند ابن سلام الجمحي في طبقاته وإن كان الاستبعاد المتفق عليه هو حول أخبار العمالقة..) حاضر في شعر ابن الخطيب. وهذه بعض النماذج الاستدعائية في شتى أنماط الموروثات.

١- الموروث الديني / شخصيات الأنبياء

وردت أسماء الأنبياء في شعر لسان الدين بن الخطيب صريحة أو من خلال أوصافها ومعجزاتها، أو في علاقاتها بأقوامها، وإيراد الشاعر لها ينم عن حسن استدعاء لها لأنها أحيانا تتجاوب مع ما يختلج في صدره من حزن وكمد، لأن الخليفة المريني يوسف- أو سليمان أو داوود- كان مستاء منه أو لأن غربته في المغرب كغربة يوسف عليه السلام في الديار المصرية، أو كغربة موسى عليه السلام.

أمسكت « يوسف» عن عينيي ظالمة فهل لي اليوم إلا حزن«يعقوب» ص١٤٥

فغياب يوسف الخليفة عنه في غارة حربية أو حج أو سفارة... يترك في نفسه حزنا كحزن يعقوب على ابنه الذي غيبته السنون في المفازات أو المتاهات والمهامه والبيد. ولا يعلم عنه شيئا.

وكلما ران عليه هذا الحزن وناء عليه بكلكله لاذ بالصبر واتخذه درعا حصينا وجنة يتحصن بها من لوعة الغربة والفراق وصهد الحزن... فيستدعي للتو شبيها له في البلوى والبلاء «أيوب» عليه السلام الذي حفت به الآلام والأدواء من كل جانب حتى عمت كل بدنه، ولم يملك -وهو الصبار المنيب إلى الله- إلا آن يتذرع بالصبر ويشكو اللوعة إلى الباري جل وعلا، فهو الكفيل بإزالة آلامه عنه.. فيشبه نفسه به، وصبره بدروع داوود عليه السلام الذي وهبه الله وعلمه «صنعة لبوس» تقوى على البأس وتقيه، وعلى الألم ومضاء السيوف فتحول دونها.

١- (ومفاضة زغفا تضاعف تسجها خلقاء قدر نسجها داوود) ص ٢٩٢

٢- (ناديت قلبي إذ لاحت طلائعه يا صبر أيوب:هذا درع داوود...ص ٣٢٤

فالشاعر استطاع أن يستدعي في حالة نفسية واحدة اثنين من الأنبياء، يتقمص أحوالهما الذاتية والمهنية وينتقي لوضعه الوضع الملائم.

وفي غمرة الحزن والحيرة، وبعد الأحباب والأهل، يختبر الدهر فيجده قاسيا ممتدا وطويلا لا ينقضي وهنا لا يجد شبها لإناخة الدهر إلا باستحضار نوح عليه السلام الذي عمر زهاء ألف سنة، وفي استدعائه هذا قرن عمر نوح بعمر ابنه سام، وذلك للضرورة الشعرية، حتى يستقيم الوزن أو للتداعي، لأن قصة نوح مع أحد أبنائه وهو (حام) معروفة، ولكن لو كانت لمجرد التداعي النفسي لكان استحضار حام أفضل وأولى، إذ لا تأثير للوزن على استبدال سام بحام، أو لربط عمر سام وإضافته إلى عمر نوح مبالغة وتضخيما لحدث طول الزمن وامتداده.

فعمره المكتوب لا ينقضي
وإن تقضى عمر « سام» و«نوح» ٢٣٩

كما يستحضر- في جدلية أخرى شبيهة بثنائية أيوب وداوود وسام ونوح- النبي موسى عليه السلام والرجل الصالح» الخضر«× وقصتهما في القرآن الكريم معروفة، وإذا وردت الصورة في الشعر ترد رمزا لخفة تصرف موسى وسلوكه المتسرع في كل شيء، في قتل الرجل عندما استجاره أحد أبناء شيعته «فوكزه موسى فقضى عليه» أو في الإكثار من الأسئلة والإسراع لمعرفة الأجوبة توا دون روية أو تؤدة، وقد استدعى ابن الخطيب هذه القصة وهذه العلاقة لاستمطار الغيث واجتراح معجزة تنجيه وتبدل جفاء حياته ومحلها رواء وخصوبة.

(إذا وكفت كف موسى بها غماما يعود الجناب «الخضر») ص ٤٠٥

(أقمت جدارها وأفدت كنزا ولو شئت اتخذت عليه أجـرا) ص ٤٠٥

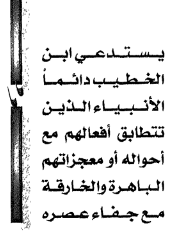
ودائما يستدعي الأنبياء الذين تتطابق أفعالهم مع أحواله، أو معجزاتهم الباهرة والخارقة مع جفاء عصره، أو تتطابق أسماؤهم مع أسماء الملوك والخلفاء الذين عاش ابن الخطيب في كنفهم : يوسف – يعقوب- سليمان – داوود – محمد .

وليظهر عظمة ممدوحه سليمان المريني، وعظمة عرشه تتداعى إلى ذهنه صورة وعظمة عرش النبي سليمان عليه السلام، وكيف استطاع الجن أن «يبتزوه الكرسي... أي أن يبتزوا كرسي بلقيس لفائدة سليمان عليه السلام».

(هذا «سليمان» النبي ابتزه الكرسي بعض الجن فيما ينقل) ص ٥٠٣

(أغار على كرسيه بعض جنه فألقت له الدنيا مقالد إذعان) ص ٥٩٨

ولما استدعى النبي الخاتم محمدا صلى الله عليه وسلم، استدعاه في معرض أدبي محض ونقدي محض، وهو إجادته (صلى الله عليه وسلم)



الشعر وعدم نبذه وتحريمه، وهو في معرضين مختلفين من الديوان على الأقل. ينقل خبر إجادة الرسول الشعر واعتنائه به، وينصت إليه، حتى بلغ منه ذلك أن يخلع على كعب بن زهير بردته ويعلي من شأن حسان بن ثابت لما يتضمنه شعرهما من الدلائل والحجج على سلامة هذا الدين وقوته وعظمته، ولما يعكسه من رسالة الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم.

١- وقد وجد المختار في الحفل منصتا له وحبا «كعبا» عليه و«حسانا» ٥٧٩

٢- وكان رسول الله بالشعر يعتني وكم حجة في شعر «كعب» وحسان» ٥٩٩

وأحيانا لا يستدعي النبي أو صفة من صفاته، بل يحيل على قصته مع قومه وجدله معهم أو على سلوك قومه الصراح في تحديه وتحدي رسالته، كما في قصة ثمود الذين عقروا ناقة صالح عليه السلام، وقد نهاهم عن ذلك «ذروها تأكل في أرض الله» ولا تقربوها.

فقد أخذتهم الصيحة في ديارهم وهم جاثمون لفعلتهم الشنعاء هذه، فعبر الشاعر ببعض عناصر القصة (ثمود- الناقة (الفصيل)- الرغاء) يقول:

(ورده رد « ثمود » والفصيل قد رغا) ص ٦٦٧

أو كقوله: (ذروها وأرض الله لا تعرضوا لها بمعرض سوء فهي ناقة صالح») ص ٢٣٢

الشخصيات المقدسة

أما الشخصيات المقدسة. كما سماها عشري- فهي دون مرتبة الأنبياء منزلة، وقد ذكر منها (مريم) كنموذج أم المسيح عليهما السلام، خاصة في الشعر المعاصر، وعند جل أقطاب الريادة الشعرية، وممن تأثروا بالعهد القديم أكثر- فضلا عن القرآن- وقد وردت بعناصرها المعروفة اهتزاز النخلة أو هز مريم لها، وتساقط الرطب الجني عليها، وأكلها منها هنيئا مريئا.. وهي جاءت في معرض اجتراح المعجزات

الإحاطة في أخبار غرناطة

لذي الوزارتين لسان الدين بن الخطيب

حقق نصه ووضع مقدمته وحواشيه

محمد عبد الله عنان

المجلد الأول

الطبعة الثالثة

الناشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة

والخوارق، وأخذ المبادرة... إلخ.

وهذه «اللفظة» الشعرية وردت في كثير من القصائد العربية، كما قلنا وعند السياب مثلا.

وهزي بجذع النخلة الفرعاء

تساقط الأشياء

وظهرت الصورة نفسها عند بلند الحيدري وعبد الرحيم عمر والبياتي والجواهري وأدونيس... وفي الشعر المغربي والتونسي والجزائري المعاصر والحديث أيضا، وقد طفحت دواوين الشعراء المصريين بنقل هذه الصورة المستوحاة من القرآن أو من العهد القديم.

ووردت عند ابن الخطيب اقتباسا وتضمينا أكثر مما وردت استدعاء شخصيا، يقول:

(واهزز غصون السمر وهي ذوابل تسقط عليك العزة القعساء) ص ٩٥

أو كقوله: (وهززت دوح بدائهي فتساقطت رطب المعاني تستفز الجاني) ص٥٧٦

ومن النماذج «المقدسة» حسب تعبير عشري، يمكن أن ندرج استدعاء ابن الخطيب شخصية عبد المطلب جد الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) من خلال صفة من صفاته الجميلة وهي وضوح محياه واشعاعه، فقد كان يقال له» شيبة الحمد» لنور وجهه، وذلك أنه كانت في ذؤابته شعرة بيضاء حين ولد فسمي شيبة الحمد» (٥).

وقد أسقط الشاعر على نفسه هذا النعت رغم اختلاف الحالين، فشيبة الشاعر مصدرها الشقاء والعناء، والشيب قبل الأوان، وشيبة عبد المطلب حلية وزينة وهبة من الله، وهو يتفاءل بها ولا ينبذها رغم تغييرها الصريح بأن الشاعر في أزمة وسوء حال.

فمهما رأيتم شيبة فوق مفرقي فلا تنكروها إنها «شيبة الحمد » ص ٣٣١

شخصيات المحدثين من الصحابة والتابعين

وقد يستدعي ابن الخطيب شخصيات دينية من صحابة وتابعين وأتباع التابعين، ويوري بأسمائهم قاصدا من وراء ذلك أن يحدث لدى القارئ أو المستمع إليه مقارنة بين نفسيته المكلومة أو الحائرة أو المتذبذبة، وبين البعد الذي يرمي إليه اسم الصحابي أو التابعي أو كنيته أو لقبه أو طريقة روايته الحديث أو درجته العلمية (مرتبته في الرواية) ففي هذا البيت مثلا.

(مضجعي فيك عن «قتادة» يروي وروى عن «أبي الزناد» فؤادي) ص ٣٦٢

يوري بالمحدثين المشهورين «قتادة» و«أبي الزناد» وهما من هما في العلم بالحديث وروايته، وهو يرمي بذكرهما تصوير عدم استقراره فهو- كأبي ذؤيب الهذلي قد قض مضجعه- ينام مفترشا الشوك وقد أتى بالقتادة وهي أحد نوع الأشواك. وهي تورية وكناية عن عدم ارتياحه واستقراره. ويوري

كذلك بالنار التي يحس بها، ويكتوي بها فؤاده، موظفا لقب المحدث أبي الزناد، وأبو الزناد هو اللهب والنار التي توقد وتزند... وقد -نجح من خلال هذه التورية أو الاستدعاء- في إبراز وتصوير أحاسيسه المتذبذبة غير القارة لبعد أهله وأقاربه.

كما يعقد مقارنة بين حالته النفسية في الفرح والحزن، والحديقة الغناء الضاحكة المفترة بأزهارها وأغصانها الوارفة الظلال، وهي حالة الانشراح التي يحس بها لماما، والسحابة الممطرة الغائمة على الدوام، وهي كحزنه الدائم وكدره الممتد في غربته، ولا يجد «رمزا» أو دلالة يستقي منها جمالية الصورة وصدقها وواقعيتها الا كنية الفقيه الضحاك بن مزاحم في نعت الحديقة. والبكاء زياد بن عبد الله بن طفيل القيسي المحدث المعروف في إضفاء سمة الحزن من اسمه الدال على المبالغة في البكاء..فكل من الشاعر والمحدثين روى (الحديث أو الأرض بالبكاء...) يقول:

(روينا عن الضحاك مسند زهرها وقد مثلت فيها المشايخ أغصانا) ٥٧٩

(وأدت عن البكاء سحب غمامة فروى صدى النبت المشيم أغصانا) ٨٥٠

شخصيات الحكماء والصالحين:

وقد تكون الشخصيات المستحضرة لا من الأنبياء ولا من الصحابة والتابعين ولكنها من الشخصيات الرزينة العالمة والحكيمة ومن الصالحين كلقمان الحكيم، والحليم الأحنف بن قيس والحكيم هرمس والخطيب قس بن ساعدة الإيادي الذي سوف نعود إليه فيما بعد.... ويستدعيهم الشاعر كما استدعاهم -أو بعضا منهم- الشعراء من قبل ابن الخطيب- ليضفي على ممدوحه خصالا عديدة، وهذا ما اصطلح عليه البلاغيون معنويا بالجمع بين المؤتلف والمختلف، ولفظيا بالتقسيم الجميل، أو التوازي أو التوازن... فممدوح الشاعر في رصانة عقله ورجاحته ورزانته يرقى إلى رجاحة عقل لقمان الحكيم الذي بلور- من خلال وصاياه لابنه – نظرية تربوية هادفة تعلو بالولد من الحيوانية إلى البشرية المثلى... ويضفي عليه حلم أحنف وبلاغة وفصاحة قس بن ساعدة، وحكمة ومنطق «هرمس»، وهي خصال لا تجتمع لفرد واحد إلا من أخذ الله بيده أو كان من طينة الأنبياء والصالحين.

١ - (فصاحة « قس» في سماحة حاتم وإقدام عمرو تحت حكمة لقمان) ص ٥٩٢

٢- (يريد حجى «لقمان» في حلم أحنف ومنطق «قس» تحت حكمة «هرمس») ص٧٣٦

وهذا النموذج يتداخل مع الموروث التاريخي، والذي يرجحه عندنا – هو إقحام لقمان ضمنهم، وقريب من هذا المنحى التاريخي أيضا قوله:

(عند الهياج «ربيعة بن مكدم » في الفصل والتقوى» الفضيل» و«مالك») ٤٧٣

حيث جمع بين الجاهليين والإسلاميين منتقيا خصال كل واحد. كما يتداخل مع الموروث الصوفي كما حدده عشري، ولكن يكاد يغيب في ديوان ابن الخطيب، فلا أثر لرابعة العدوية رغم قدم عصرها ولا لابن الفارض أو ابن العربي أو الغزالي.

٢- الموروث التاريخي

وأقل من النموذج السابق (الموروث الديني خاصة ما تعلق بالصحابة والتابعين) يأتي الموروث التاريخي، ويتداخل معه في كثير من الأحداث والشخصيات الفاعلة في الخلافة الإسلامية، وقد ذكر ابن الخطيب الخلفاء الراشدين عمرا وعثمان وعليا. أما أبو بكر فقد ذكر في إثر الرسول (ص)، كما ذكر الخليفة عمر بن عبد العزيز الذي عد خليفة خامسا من الخلفاء الراشدين لورعه وتقواه.

لو رأى ما شرعت للخلق فيه « عمر الفاضل ابن عبد العزيز » ٤٤٥

فذكره لعمر بن الخطاب مثلا جاء في إطار تحقيق الحق وإقامة العدل، ولما لم يكن أحد ممدوحه يحمل هذا الاسم (عمر) فقد جعل سيفه (الفاروق) حدا بين الحق والباطل، وجاء عثمان في إطار التضحية دون أن يكون الاستدعاء بدافع تشابه الأسماء، أما أبو بكر فجاء في إطار صيانة الله له مع صاحبه الرسول صلى الله عليه وسلم، وهي رعاية وحفظ من الله لمدوح الشاعر أيضا.

وقد ذكر الشاعر -ضمن الخلفاء الراشدين- الأنصار وعلى رأسهم سعد بن عبادة الذي يرد في الديوان كثيرا، لأنه من بني سعد، وممدوحه من بني سعد كذلك، فتارة يأتي سعد كزعيم للأنصار، ومنه سموا بني سعد، ولما له من مجد أو نصر.

١ («سعد» وما أدراك» سعد بن عبادة» في مجده صدق الذي يتوغل) ٥٠٢

٢ (مثابة مجد بين سعد بن عبادة ونصر زكا منهم قديم وحادث)

ص ١٩٠

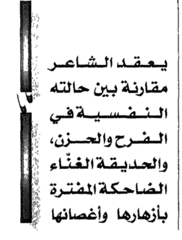
وتارة يستدعيه لأنه ينتمي إلى قبيلة بني سعد، والفضل الذي اكتسبه فهو منها وليس من شخصه هو:

(من الصفر إلا أنها إذا اجتليت فيها سمات بني سعد) ص ٢٩٨

وقد يغرق في الموروث التاريخي فيستحضر سيفا بن ذي يزن، ويوري بسيف ممدوحه، فيعطيه صفة الشخصية المذكورة لبطولته وقوته ومغامراته وأسطورته... فسيفه لا يغمد أبدا، وكذلك سيف ممدوحه

(ولو يممت « سيف بن ذي يزن» لما تقرر ذاك الغمد في غمد غمدان) ص ٥٩٠

وإذا كان عشري يصر على اعتبار استدعاء ابن ذي يزن مجرد خرافة مثله مثل زرقاء اليمامة وعلاء الدين



والسندباد ومن بين الأبطال التاريخيين الذي استدعاهم الشاعر وأشاد بفروسيتهم ودروهم في تغيير مجرى التاريخ، وبأسهم وحسن بلائهم في الحروب، وصلاح الدين الأيوبي، والظاهر بيبرس وعبقة بن نافع وموسى بين نصير، فقد أشاد بدور خالد بن الوليد وضرار بن الأزور.

والشاعر عندما استدعاهما فليخرجهما من بوتقة التاريخ كما أخرج سيفا بن ذي يزن، وذلك بهدف إسقاط بطولتهما أو بطولة أحدهما على ممدوحه وجيشه وقواد جيوشه.

(واسترهفوا البيض العضاب كأنما تمضي بكفي خالد وضرار) ص٣٦٩

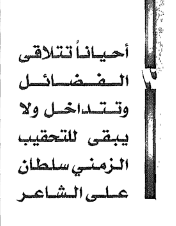
٢) الموروث الأدبي

في هذا المجال كان الشاعر صادقا مع نفسه أكثر، فقد حاول أن يستدعي الكتاب (الخطباء)، والشعراء منذ العصر الجاهلي إلى عصر الازدهار العباسي، واقفا عند واضعي أسس هذين الفنين (الشعر والخطابة) وما يعرب عنهما من بلاغة ومحسنات ومعان جميلة وألفاظ دقيقة جزلة وأوصاف.... ومن فلسفة وحكمة ومن خصال حميدة وأخلاق رفيعة لزعماء الشعر الجاهلي وحكمائه، وذلك كله ليظهر للقارئ وللأمير – قبل كل أحد- تهميش الزمن له، وتحاشي الناس والأقارب والأباعد له، ومجافاتهم له، وهو الشاعر الفحل والخطيب المفلق، والمادح المصيب المحق، والوصاف الدقيق، والفيلسوف المجرب، وليقدم للممدوح قصيدة تجمع حسنات هؤلاء الفحول مفردة أو مجتمعة حتى يقربه ويجعله من حاشيته وأصفيائه ويجعله في مصاف الوزراء والحجاب .....

(خذها أمير المسلمين بديعة سحبت بدائعها على سحبان»)
ص ٥٧٨

(تطوي البلاد مشارقا ومغاربا قسية تثني بكل لسان) ص ٥٧٩

فأين من قصائده فصاحة سحبان وائل، وبلاغة خطب قس بن ساعدة. وحتى عندما يتوسل إلى الخليفة فهو يحتاج إلى أن يظهر استطاعته على إحداث الأثر في الممدوح إلى قرين



أحياناً تتلاقى الفضائل وتتداخل ولا يبقى للتحقيب الزمني سلطان على الشاعر

وند يبارزه ويغالبه، ويتغلب عليه حتى ينفتح مصراعا باب القصر أمامه ويدخله دخول المنتصر المفحم (بكسر الحاء) لا دخول المنعم عليه والمتوسط له والمشفوع له.

(بأي شكر نوفي كنه نعمته
لو أن (سحبان) أو (قسا) لها انتدبا)
ص ١١٩

وكقوله:

(فلو أني استنصرت إذ رويت شكريك وحمدي لسان «قس إياد») ص ٢٩٦

وأحيانا تتلاقى الفضائل وتتداخل ولا يبقى للتحقيب الزمني سلطان على الشاعر، فينتقي من فضائل هذا الشاعر الجاهلي ويضيف إليها فضائل هذا الشاعر الأموي أو العباسي مكونا إكليلا من الأمداح والاطراءات يزين بها تاج ممدوحه، وواصفا بها قصائده المدحية (الغرر) فهو ينتقي مدائح زهير لهرم بن سنان، ويتحداه بقصائده في ممدوحه هو، فلو عاش زهير لانبهر بها، ولو كانت قصيدة زهير في هرم مثل قصيدته لخلد شعره هو، ولشاخ الزمان، ذاته وهرم، ولحقه البلى... ولو سمع الشريف الرضي، أمير البيان في عصره وصاحب (نهج البلاغة) شعره وعاش زمن الممدوح ابن عنان المريني لتغنى بأيامه لا بمرتع شبابه «ذي سلم»، قصائده قد أفحمت – إضافة إلى هؤلاء – الشاعر عليا ابن الجهم وأبا تمام يقول في هذا الصدد :

(فلو رآك «زهير» ما تخلفها غرا على مدد الاحقاب في «هرم»)

(ولو تناسى «الرضي» الدهر ثم رأى أيام سلمك لم يحفل بذي سلم»)

(ولو قال في «هرم» زهير مثلها هرم الزمان وذكره لم يهرم)

فلو زمن «ابن جهم» أشرق بشره لما سر (ابن الجهم) والده الجهم)

ولو نشره«الطائي» يوم اجتلائها لجلله من أجل إيثارها غم)

ويستمر في استدعاء أمراء البيان وفحول المعاني والألفاظ، ولو أن الوقت أمهله قليلا ليعاود صياغة قصائده وينقحها ويهذبها، كما كان يفعل زهير بحولياته، لجاءت أبعد مرمى وأجود من مبتغى عبد الحميد الكاتب، الكاتب المشهور صاحب الخطب الرنانة .

(ولو أمهل الوقت تنقيحها لجاوزت غاية عبد الحميد) ص ٢٦٦

ويحضر المتنبي في مخيلته، ويأخذ بلبه فيراه النموذج الأمثل للشاعر الفحل الذي يعلي من شأنه ويزهو بشخصه، ولا يرضى اللوم والعتاب والتنقيص من أحد، وهو مثله يطمح للمعالي، ويجمع بين نزوع المتنبي للطموح، وعدم الرضى من ممدوحه بالقليل، وبين تجديد أبي تمام للمعاني، وحسن مدح الخليفة، فهو قدوة في هذا النهج.

(متنبئ أنا في حلا تلك المعالي
لكن شعري فيك حبيب) ص ١٣٣

وقد يعجز المتنبي نفسه عن مجاراة شعره، ويقر بالتقصير عند سماع قصائد ابن الخطيب.

(يقر بالتقصير عند سماعها رب القصائد في «بني حمدان») ص ٥٧٩

وكما استدعى الشاعر المتنبي بكثرة – شأن الشعراء القدامى والمحدثين أمثال شوقي والبارودي والمعاصرين كأدونيس ودنقل وعبد الصبور... – فقد استدعى الشريف الرضي – كما رأينا- ومهيارا الديلمي، بل وعارض شعرهما وضمنه شعره، وذلك ليبرز عدم مجاراة الشعراء الأفذاذ قصائده وأمداحه وبلاغته ومعانيه الجديدة وأوصافه... ولا يسع الشريف الرضي إلا أن يذعن له ويرضى بها ويعجب بها إذا أنشدها ابن الخطيب، ولا يسع مهيارا إلا أن يعترف بفضلها بل

بفضائله على قصائده.

(يرضى الرضي بها إذا ما أنشدت يوما ويعرف فضلها مهياره) ص ٤٤٤

وشعره كما تجاوز شعر هؤلاء فقد أفحم جريرا وهو معروف بمدائحه للخلفاء الأمويين، فقد أفحمه بلاغة وفصاحة، ويتباهى (بجر الأذيال) بذلك، ويفحم جريرا وهو داخل زمرة من الشعراء الأفذاذ أمثال أبي تمام والمتنبي (ورأيه في جرير يشبه رأي الناقد المحدث محمد النويهي السابق).

١) (أجرر ذيلي عند ذكر «جريرها» بيانا فلا أهفو ولا أتوقف)

ص ٦٧٠

٢) (تجرر ذيل الزهو عند « جريره» «وطائيه» تطوي وتكند «كنديا»)

ص ٧٧٨

والطائي هو أبو تمام والكندي هو المتنبي

وشعره أخيرا لا يقل غنائية عن أنغام الغريض ومعبد، فهو صناجة عصره، يسمع صوته للأقربين والأبعدين فيذيع وينتشر.

(إذا ما تغنى بالصهيل مرجعا سمعت به صوت الغريض ومعبد) ص ٣١٤

٤- الموروث الأسطوري

وإذا كان النقاد ومنهم. عشري- يرون أن الشاعر شفيق المعلوف خير من تناول في الشخصيات التراثية شخصيتي «سطيح، و«شق» أو -على الأقل- لم يذكروا شعراء قبله، استدعوهما، فإن الواقع يثبت عكس ذلك، ذلك لأن الشعراء المحدثين والمعاصرين، وشعراء قبل ابن الخطيب وبعده قد ضمنوا شعرهم حكاية هذين الكاهنين أو أحالوا على نبوءتهما وتكهناتهما، وقد ذكرهما المرحوم شوقي ضيف ضمن الكهان وعدما يصدر عنهم سجع كهان، وقد ألف حافظ إبراهيم في المجال النثري إضافة إلى ترجمة «البائسون» Les misérables كتابا نثريا آخر سماه «ليالي سطيح» إشارة إلى هذا الكاهن وتنبؤاته، وقد ذكرهما عشري في هذه الخانة (الموروث الأسطوري) وقدم صورة لهما، تتساوق مع الوصف الذي قدمه غنيمي هلال، يقول عشري:» وكان أولهما (أي سطيح لحما بلا عظام، يدرج كما يدرج الثوب وكان وجه سطيح في صدره، ولم يكن له رأس ولا عنق وزعموا أنه عاش ٣٠٠ سنة، أما شق فقد سمي كذلك لأنه شق إنسان أي شطره له يد واحدة وعين واحدة، وللعرب أساطير كثيرة حول هذين الكاهنين»(٦) وقد استدعاهما ابن الخطيب أيضا مجتمعين في قوله.

(ويعرب عما في الضمير كأنما قصدنا «سطيحا» أو حبسنا إلى «شق») ص ٦٩٥

وأفرد شقا بالحديث في موضع آخر عندما أثبت نبوءة الرسول(صلى الله عليه وسلم)

(وأخبر «شق» أن في الأرض عندها طلوع نبي طاهر الأب والأم) ص٥٣١

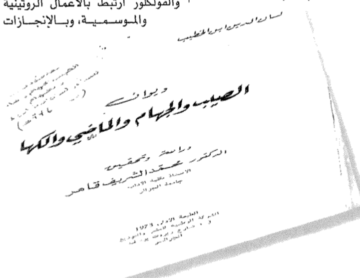
من أهم الشخصيات المستحضرة أيضاً يأجوج ومأجوج الذين ورد ذكرهم في القرآن وقصتهم مع ذي القرنين معروفة

ومن أهم هذه الشخصيات المستحضرة أيضا ياجوج وماجوج وقد ورد ذكرهم في القرآن وقصتهم مع ذي القرنين معروفة ذكرت فيه مفصلة وتداولها المفسرون، فقد بنى ذو القرنين سدا منيعا من الحديد والنحاس المصهور لمنع بأس وفساد هذه الأقوام في الأرض مقابل خرج يناله من القوم المحمية جزاء أمنهم واطمئنانهم وقد ذكرهم ابن الخطيب باستدعاء «مقلوب» حيث جعل ياجوج وماجوج هم الذين يدعون ويطلبون من ذي القرنين الخرج«... وهذه الاستدعاءات أو التداعيات السريعة غير المتروى فيها كثيرة في شعر ابن الخطيب لأن الشخصية تملأ عليه سمعه قبل أن تشتبك خيوط القصة وتتداخل الأحداث، يقول :

(تخالهم ياجوج دارت بذي القرنين يدعون إلى خرج) ص ٢١٢.

ويدخل في هذا النمط ما دعاه عشري بالموروث الفولكوري، وهي تسمية جديدة لا يجب أن نقحم فيها ما فكر فيه ابن الخطيب ولا ما تناوله واستدعاه من مؤلفات مثل (كليلة ودمنة)، وإن كانت هذه التسمية لا تشمل ما نص عليه الدكتور عبد الحميد يونس رحمه الله من أعمال، لأن معنى الفولكلور عنده وعند نقاد آخرين غيره لا يقف عند هذه التحديدات البسيطة.

فكليلة ودمنة التي ترجمها عبد الله بن المقفع عن الفارسية تعتبر قمة أدبية، والفولكلور ارتبط بالأعمال الروتينية والموسمية، وبالإنجازات


ديوان
الصيب والجهام والماضي والكهام
دراسة وتحقيق
الدكتور محمد الشريف قاهر

التراثية التي لا ترقى إلى أصالة التراث، فهي تسمية اتسمت بالدونية حتى في الفهم الألماني للمفهوم، وهو مصدره الأصلي... وعلى كل حال فابن الخطيب لم يستدع المؤلف إلا ليوري به (الدمنة) أي الربع، والمنتجع (وبالكليلة) أي الضعيفة، فحياته في ربعه شحيحة وهزيلة العطاء والخصوبة.

(دمنتي لا نتجاعي الحرث كلت فهي اليوم«دمنة وكليله») ص ٥٠٨

واستدعاؤه إياها جاء في معرض مسلسل المؤلفات التي كان يوري بها ويستحضرها لأهميتها ولعبقرية أصحابها كما فعل بيتيمة الدهر للثعالبي.

(ثعالبي انتماء مخلف ليتيمه) ص ٥٧٢

وبكتاب (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي

وراب الحاضرين فقلت هذا كتاب «العين» ينسب للخليل» ص ٤٨٦

وكتاب (الشفاء) للقاضي عياض وقيمته الدينية والأدبية.

(شفاء عياض للنفوس شفاء فليس بفضل قد حواه خفاء) ص ٩٩

وكتوريته بلمعان الدموع التي كالجواهر بكتاب (الصحاح) للجوهري وبإغضائه المحبوبة الطرف» بمختصر العين» للزبيدي، فجاء المعنى جميلا استدعى فيه الشاعر كتابين قيمين لعالمين جليلين هما الجوهري والزبيدي.

أسقط ابن الخطيب فعل البكاء الصادر من صاحب امرىء القيس على حاله وعلى نفسه لأنه يشبهه في النواح والنحيب

(أتت بصحاح الجوهري دموعها فعارضت من دمعي«بمختصر العين) ص ٥٨٥

وهذه الاستدعاءات -كما ترى- يجب إدماجها في خانة الموروث الأدبي لغلبة مسحة الثقافة الأدبية عليها، ولأنها تذكرنا بنفائس أدبية ومعجمية وبلاغية، والذي جرنا إلى هذا هو نسبة كتاب (كليلة ودمة) إلى الموروث الفولكلوري مثله مثل سيف بن ذي يزن السابق الذكر وعنترة مع أن هذا الشاعر الأسطورة علم من أعلام الشعر الجاهلي وصاحب إحدى المعلقات ورمز من رموز الزنوجية والفروسية عبر التاريخ . ووظف في هذا المجال اكثر من سواه ..

فهو – إضافة إلى كونه شاعرا وفارسا – متمرد ورافض للوضع العبودي، وقد استدعاه ابن الخطيب لفروسيته فقط، فلو كان اللون يزري به لما مدح الخليفة أبا فارس المريني بالفروسية وأضفى عليه حلة البطولة العنترية، وجرد من لقبه أبي فارس وصفا بالفروسية.

(لك يا فارس الخيول أنادي لك يا عنتر الصفوف أناجي) ص ١٩٦

وإذا استدعاه شاعرا، فلأنه قد افترع المواضيع وخرقها وجدد فيها، واقتحم كل المواضيع، ولم يترك صغيرة ولا كبيرة إلا وصفها أو تغنى بها.

(أو مر عنترة عليها لم يقل «هل غادر الشعراء من متردم) ص ٥٤٠

ولم يفته أن يستدعي الشعراء الجاهليين والمخضرمين دون أن يذكر أسماءهم، فقد اكتفى برصد بعض صفاتهم وسلوكهم أو النعوت التي عرفوا بها في حياتهم تبعا للفلسفة التي يؤمنون بها، وللهدف الذي سطروه لهم. فهذا امرؤ القيس يحضر في شعر ابن الخطيب، من خلال وجهه الثاني أي من خلال صاحبه الذي ظل يرافقه طيلة حياته، وهو يطمح لاسترداد ملكه الضائع حتى نعت بالملك الضليل، وهذا الصاحب هو عمر بن قميئة اليشكري الذي قال فيه امرؤ القيس.

(بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقصيرا)

وقد أسقط ابن الخطيب فعل البكاء الصادر من صاحب امرئ القيس على حاله وعلى نفسه لأنه يشبهه في النواح والنحيب، والحقيقة أنه يريد أن يشبه نفسه بالملك الضليل ذاته لابصاحبه.

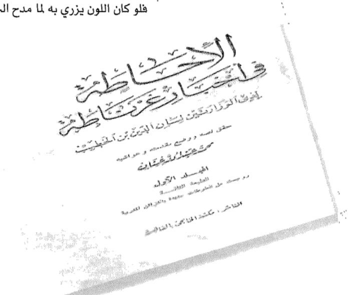
(فصرت كصاحب الضليل دون الدرب أنتحب) ص ١٢٤.

كما استدعى النابغة من خلال معنى بيت من معلقته، والحطيئة من خلال الصياغة المقلوبة لاسم المفعول الذي أصبح اسم فاعل، والتي ظلت قائمة كشاهد بلاغي منذ زمن.

(الطاعم الكاسي ورفدك كافل والعالة المعفاة مما يثقل) ص ٥٠٣

واستدعى المعماري الجاهلي سنمار الذي جوزي شر جزاء لأنه حشر نفسه فيما لا يعنيه أو لأنه لم يحظ بما يستحق مقابل عبقريته وطموحه.

(فجزوني جزاء من يخدم السلطان فيما مضى من الأعصار) ص ٤٣٢.



واستدعى حرص السموأل بن عادياء ووفاءه، وتلبس شخصه وتقمصه في عدة حالات وظروف كان الدهر يقسو عليه ويظلمه ولا يعترف له بفضل.

٥- الشخصية التاريخية العامة

كما استدعى من الشهداء الحسين بن علي في مواضع عديدة، واستدعى عليا نفسه، وربما هذا كان بدافع من تشيعه، وقد صنف الدكتور عشري زايد هذا الاستدعاء في خانة الشخصية التاريخية العامة، وذلك في معرض حديثه عن قصيدة المرحوم ممدوح عدوان «خارجي قبل الأوان» موضحا فهمه للإنسان الخارجي:» هو ذلك الإنسان الذي أخلص الولاء لعلي بن أبي طالب، وحارب تحت رايته كل القوى التي كانت تنازعه الحق في الخلافة، لا يدفعه إلى ذلك سوى اقتناعه بما يمثله علي من قيم ومبادئ»(٧) وابن الخطيب كان مثل عدوان يستدعي عليا والخارجي أيضا، والخارجي الذي تحدث عنه ابن الخطيب هو شبيب الخارجي المعروف.

(ويا قادح الزند الشحاح ترفقا عليك فشوقي الخارجي « شبيب») ص ١٥٨

أما استدعاؤه عليا فقد ورد في عدة مواضع من ديوانه، وهذا نموذج واحد فقط

(وأنت علي قد علمت تشيعي فكن ناصري وادرأ جموع بني حرب) ١٦٦

فهذه إذن نماذج من استدعاء ابن الخطيب للشخصيات التراثية وهي متنوعة السلوك والقناعات والفلسفات والمبادئ.... مختلفة العصور والمشارب يتلون معها الشاعر بتلون الدهر معه، وبتلون الطبيعة والموقع كذلك، وإن كان الطابع الغالب على هذه الشخصيات هو الحزن والتأمل والممالأة والمجاملة والطموح.

وبهذا يكون ابن الخطيب قد سبق هؤلاء المعاصرين الذي زينوا قصائدهم بنماذج تراثية عبروا من خلالها على معاناتهم وشطحاتهم الصوفية وتمردهم وغضبهم وعشقهم.

ومع ذلك لا نقول إن ابن الخطيب كان الأول في المجال، فمعاصروه بل وبعض من سابقيه كابن زيدون في اعتذارياته قد وظف أنماطا من الشخصيات المتضاربة، واستدعاها ليستعين بها في نفي التهمة عنه عند ابن جهور أوغيره كثير، ولكن ابن الخطيب تجول في العوالم وانتقى اللبوس الملائم لكل مرحلة ولكل موسم ومناسبة.

يقول المرحوم إحسان عباس «ومن الواضح» -وهذا من البدهيات الممهورة بالسذاجة- أن للماضي حضورا حتميا لا تستطيع أية ثورة أن تنفيه- لأنه أرسخ من الأهرام» وأكثر سموقا واستعصاء على الهدم ... فذهب صلاح عبد الصبور إلى أن من العسير على الشاعر أن يتجرد كليا من التراث، وهو يرى أن الشاعر العظيم هو الذي يستطيع أن يتجاوز التراث مضيفا إليه شيئا جديدا»(٨).

وكذلك فعل لسان الدين بن الخطيب، وقد ينطبق عليه من خلال إنجازه هذا ما قاله الدكتور عز الدين إسماعيل:» نجد الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة، وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه» (٩)

* كاتب من المغرب



هوامش:

١- مجلة فصول المجلد الأول العدد الرابع ١٩٨١ ص ١٢٣.

٢- قضية الشعر الجديد دار الفكر الخانجي الطبعة الثانية ١٩٧١ ص ٧١-٨٣ بتصرف

× اتجاهات الشعر العربي المعاصر دار الشروق للنشر والتوزيع الطبعة الثانية ١٩٩٢

٣- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس، الطبعة الأولى ١٩٧٨ ص ١٨.

٤- نفسه ص ٨٠

× يقول أحمد الهواري في مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع ١٩٨٢ ص ٦٢ «فالخضر قد وهبت له المعرفة بما سيحدث في المستقبل وفتحت له مغاليق الغيب، أما موسى فإن علمه. وهو نبي مكرم- لا يرقى إلى علم الخضر، وإذا كان موسى ممثلا للشريعة (الظاهرة) فإن الخضر هو ممثل الحقيقة»

٥- استدعاء الشخصيات .... مرجع سابق ص ٣٣١.

× البائسون هي الترجمة الصحيحة لكلمة Les misérables أما (البؤساء) فهي تقابل الأشداء Les puissants

٦- نفسه ص ٧١.

× وهذا الاستدعاء المقلوب غير المعهود في الشخصية ورد عند بلند الحيدري كذلك حيث حول الرؤية التشاؤمية على قوة نضالية متفائلة كما رأى ذلك أحمد كمال زكي انظر مجلة فصول ص ٩٧.

٧- نفسه ص ١٦٦.

٨- اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١١٠-١١٤ بإيجاز شديد

٩- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والاجتماعية، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧ ص ٣٠٧ نقلا عن علي عشري زايد ص ١٩.



استدراكات

أمجد ناصر*

لا يفتأ المتنبي يعود. لا يكف عن الحضور، حتى وان كان مطالعو ديوانه قلة، لا تفتأ تتناقص. لم يعد سهلا، في زمننا السهل، قراءة شاعر صعب كالمتنبي. هناك جفوة في المعجم، وفجوة في الزمن والمشاغل وتغير في الذائقة يسميه البعض "انحطاطا". لكن المتنبي، مع ذلك، يبقى، في التداول العام، بأبيات جامعة مانعة، يستدل المترنم بها على واقع حال عام أو خاص. وبهذا المعنى يتحول الشاعر، في هذا النوع من الترنم، الى حكيم أو عراف اخترق حجب الزمن والأحوال واختص كل حال ومقام ببيت يختصره ويسري عبر الأزمنة. وليس حضور المتنبي في أبيات متفرقة (كثيرة حقا) عيبا في شعريته. فشعرية ذلك الزمن قائمة على البيت. تلك واحدة من خصائص القصيدة العربية الكلاسيكية. فلم يعرف شعر تلك الازمنة ما نسميه اليوم "الوحدة العضوية". هذا مفهوم معاصر فضلا عن انه غربي المنشأ. فللقصيدة العربية الكلاسيكية تراتب في القول والموضوعات قلة هم الذين نأوا بشعرهم عنه. لكن هذا ليس موضوعنا. انه المتنبي نفسه. شعره الضخم ونفسه المتقلبة ومقاصده الغامضة، واندراج شعره في قيم زمنه.

■ ■ ■

تتنابني مشاعر متناقضة حيال المتنبي بين ادراكي عبقريته الشعرية وغموض مقاصده، وضيقي بما يمكن أن نسميه "تسوله" بالشعر، ووضع عبقريته الشعرية في خدمة أغراض وممدوحين لم يكن يمكن ان يذكرهم التاريخ لولا انهم وردوا في شعره. انسوا سيف الدولة، كافور، أبا العشائر، هؤلاء كبار قياسا بـ"مختاري" قرى ودساكر مر بها المتنبي في رحلته الغامضة وترك لنا اسماءهم في مدونته الشعرية المبكرة. تحدث عدد من الشعراء العرب الحداثيين، أخيرا، عن المتنبي: كيف يرونه؟ وهل أضاع شعريته في المديح والسعي غير المفهوم وراء السلطة؟

يأخذ السؤال على المتنبي، كما هو واضح، وضع طاقته الشعرية في ما هو "غير شعري". قال بعض الشعراء انه متسول، مداح، متنفج، وان الشعر شيء والبحث عن السلطة شيء آخر. أظن أن معظم تلك الاجابات متسرع. فقد نسي الذين قالوا ذلك القول انهم حاكموا المتنبي، ابن الامس، بمفاهيم اليوم. حملوا زمننا على زمن المتنبي. ولكن ذلك فهم متعسف، لا يجدي نفعا في فهم ظاهرة المتنبي ولا الشعر العربي القديم. فنحن نملك اليوم مفهوما للشعر يبدو الشعر العربي القديم، في منظوره، متخلفا، بعيدا عن مقاصد الشعر الكبرى، مجرد مهارات لغوية وبلاغية. لكن العرب لم يفهموا الشعر على هذا النحو. علينا ان نتذكر ان العرب، بعد قيام امبراطوريتهم الممتدة من الهند الى جبال البرانس اقبلوا على نقل علوم السابقين من دون شعور بالنقص، باحساس حقيقي الى حاجتهم لتلك العلوم والفلسفات. ولكنهم، قط، لم ينقلوا شعر غيرهم. كانوا يرون أن الشعر لعبتهم وفنهم. إنه، في نظرهم، الابن الطبيعي للغتهم. فالعربية، في ذلك الفهم، كانت هي لغة الشعر، والعرب هم امته. هذا يفسر لنا، ربما، لماذا نُقلت فلسفة اليونان ولم يُنقل الشعر اليوناني.. لذلك انكتب الشعر العربي في فضاء نفسه. انه سابح وحيد في فضاء شاسع. لم يكن هناك شعر آخر ليقارنوا به شعرهم. لا أعرف إن كانت المتون الادبية العربية التي رافقت الانفتاح على فلسفة وعلوم الآخرين قد أشارت الى شعر تلك الأمم (اليونان، أو الفرس مثلا). كان يمكن لعرب تلك الايام أن يجدوا أوجه مقارنة مع نص "الآخر" في الميتافيزيقيا، وكان يمكن لهم أن ينقلوا التفلسف والنظر والطب أو أن يتثاقفوا معها. أما في الشعر، فكلا. هناك تساؤل طرحه أحد المثقفين العرب (لعله المغربي عبد الفتاح كليطو) في هذا الصدد: ماذا كان سيحدث لو أن العرب القدامى ترجموا "الالياذة" و"الاوديسة"؟

ولكن من يستطيع المغامرة بالإجابة على هذا السؤال الافتراضي؟

■ ■ ■

وجود المتنبي على قائمة القراءة والتداول العربيين طول هذا الوقت ليس بلا وجاهة، وليس بلا سبب. أحتار، شخصيا، في فهم حضور المتنبي عربيا في كل العصور التي تلت ظهوره كالبرق الخاطف في التراث الشعري العربي: هل سببه تلك اللغة المنحوتة، قوة الصوغ، تبلور الشخصية واعتدادها، الغموض الذي يطبع المقاصد "الحقيقية" لشعره ومسعاه، حكمته حيناً، حزنه حيناً آخر، اختراقاته النفسية الساطعة، الفخامة المخيفة لبلاغته؟

قد تكون كل تلك العناصر مجتمعة. قد تكون، أيضا، وقع شعره على واقع حال لم يتغير كثيرا. مناسبة بعض شعره لواقع متلقيه في لحظات تخلخل كيانية كبرى. لعله، كذلك، تضارب الروايات حول شخصه. لكن المؤكد أن شاعرا عربيا غيره لم يحظ بهذا الحضور قط. ولا يمكن أن يكون كل هذا الحضور مجرد صيت أجوف. المؤسف ان الدراسات العربية التي تأخذ بالمناهج النقدية والمعرفية الحديثة قليلة عن المتنبي. شخصيا لم أجد (وقد أكون مخطئا وغافلا) دراسة عربية تتجاوز ما جاء به الفرنسي بلاشير. من الممكن ان تكون مثل هذه الدراسة موجودة ولكنها لم تستطع ان تكون، في فضاء التلقي العام، صورة تخرج المتنبي من التنميطات السائدة.

* كاتب وشاعر اردني مقيم في لندن

كيف نقرأ قصيدة؟

الدكتور أحمد زياد محبك*

هذا هو السؤال الذي يفضل أن يطرح أولاً: كيف نقرأ قصيدة، ولن يكون السؤال: كيف نقرأ الشعر؟ ولن يكون: كيف نقرأ القصيدة؟ لأن الشعر على أنماط وأنواع ومذاهب واتجاهات وطرق مختلفة متنوعة، ولأن القصيدة على أنواع وأشكال وأبنية أكثر تنوعاً وأشد اختلافاً، ولذلك فإن قصيدة عن قصيدة تختلف، وإن شعراً عن شعر يختلف، وبداية لا بد أن يكون السؤال: كيف نقرأ قصيدة، لأن لكل قصيدة ذاتها وخصوصيتها، ولعل أول خطوة في قراءة القصيدة هو إدراك اختلافها عن غيرها من القصائد وتميزها، وربما كان من الخطوات الأخيرة في قراءة القصيدة مقارنتها بغيرها أو موازنتها، لرؤية مدى التميز فيها والاختلاف، لأن النقد في حقيقته هو فن اكتشاف الفرق بين نص ونص.



المتنبي

وبداية ليس المقصود تقديم جواب منطقي عقلي، يقوم على خطة مدرسية، كتقسيم القصيدة إلى مبنى ومعنى، أو شكل ومضمون، أو فكرة وعاطفة وأسلوب وصور ووزن وإيقاع، فالجواب وفق هذه الخطة لا يفيد في شيء، وإنما الجواب هو محاولة للدخول في غمار الشعر، والانفعال به، والعيش معه، بوصفه خبرة وتجربة.

إن فعل القراءة فعل إبداعي خلاق، مثله مثل فعل الكتابة، يقوم على الموهبة والخبرة والتجربة والذوق المدرب والعلم والمعرفة وحسن الاطلاع وسعة الثقافة، كما يقوم على الانفعال والمعاناة والاختبار، وينمو بالتجربة والدربة والممارسة، والقراءة هي في أصل اللغة الجمع والاحتواء، وقرأ تعني جمع واحتوى، وكذلك قراءة الكلمة والجملة، أي أن تجمع حروفها لتلم بمعناها وتجمعه في ذهنك وتحتويه وتدركه، ومنه سميت القرية، على وزن فعلة، لأنها تجمُّع بشري، ومن المصدر نفسه قرى الضيف، بكسر القاف، أي ما يجمع له من طعام، وكذلك القرآن الكريم، لأنه مجموع ولأنه يحتوي على كلام الله، وقراءة القصيدة هي تجميع لأطرافها، وإحاطة بعناصرها، وإلمام بمكوناتها، وهو جمع يتلوه تفكيك وتحليل، ثم يتلوه جمع، ويعقبه تفكيك وجمع، وهكذا دواليك حتى يتم فعل القراءة.

وفعل القراءة في الحقيقة لا يتم مرة واحدة فقط، فهو إن تم عند قارئ فإنما يبدأ عند قارئ آخر، وهو إن تم عند هذا القارئ اليوم فسوف يبدأ عنده ثانية في يوم آخر، وبين قارئ وقارئ تختلف القراءة، والقراءة عند القارئ نفسه تختلف بين يوم ويوم، ففي كل مرة يتم اكتشاف جديد، والوصول إلى انفعال جديد، وتصور جديد، وكما يقال إنك لا يمكن أن تسبح في النهر نفسه مرتين، فالمجرى لا يتغير، أو قليلاً ما يتغير، ولكن ماء المجرى في تغير مستمر، ولذلك قد يحكم القارئ اليوم على نص بحكم، وقد يحكم عليه غداً بحكم مختلف، أو قد يتذوقه اليوم بذائقة ويتذوقه غداً بذائقة مختلفة، فالنص لم يتغير، ولكن القارئ تغير، وقد يكون قارئ اليوم هو نفسه قارئ الأمس، ولكنه خبر وتثقف وعاش وانفعل، ولو ليوم واحد، فتغير ولو بالحد الأدنى للتغير، ولئن أنكر أحدهم التغير أو رفضه، فالتغير حاصل، شاء أم أبى، ولا ينفع في شيء الرفض أو الإنكار، بل ينفع وعي التطور وإدراكه والتعامل معه، ولذلك كان الرجل في الجاهلية يُسأل عن أشعر بيت قالته العرب في الرثاء فيذكر بيتاً للخنساء مثلاً، ثم يُسأل في اليوم التالي السؤال نفسه، فيذكر بيتاً لأوس بن حجر، وما هو بمخطئ، لأن ذوقه اليوم هو غير ذوقه بالأمس، وهو اليوم في حالة غير الحالة التي كان عليها بالأمس، وهذه هي سنة الحياة وطبيعتها.

وهكذا فإن فعل القراءة فعل متجدد، ينمو مع الأيام، ولا ينتهي، وثمة دائماً ما هو جديد، في الذوق والأدب والفن، لأنه ثمة ما هو جديد دائماً في الحياة، بخلاف القول المعروف في سفر الجامعة: لا جديد تحت الشمس، فلو أنه لم يكن ثمة جديد لانتهت الحياة، فالكريات الحمراء تتجدد، وأوراق الأشجار وأزهارها وثمارها تتجدد، والجراثيم تتجدد، والمشاعر تتجدد، والتاريخ لا يعيد نفسه، ولو تشابه الحدث، ويكفي تغير الزمان والمكان، ليكون الحدث متغيراً ومختلفاً، فكيف إذا تغير الأبطال، أي تغير الإنسان، وإذا كانت حكايات ألف ليلة وليلة قد انتهت، فإن قراءتها ما تزال مستمرة، والحياة ما تزال مستمرة، فقارئ اليوم هو غير قارئ الأمس، والمعلقات مثلاً هي نفسها المعلقات، ولكن قراءتها من عصر إلى عصر تختلف، ومن قارئ إلى قارئ تختلف، وإذا كانت ثمة ألف دراسة عن المعلقات، فهذا لا يعني أن درسها انتهى، إن باب الدرس مفتوح دائماً، ومن الممكن دائماً إضافة ما هو جديد، انطلاقاً من مناهج نقدية جديدة، وكما يقول وردز

ورث عن مسرحية هاملت: هناك من هاملت بعدد قراء هاملت، أي إن كل قارئ يمكنه أن يقدم فهماً جديداً وتصوراً جديداً ورؤية جديدة لهاملت، وكما يقول يان كوت: إن هناك من المؤلفات عن وليم شكسبير مكتبة كاملة تضم من الكتب عدد ما يضمه دليل هاتف لندن من أرقام، ومع ذلك يمكن إضافة كتاب جديد.

ولعل أهم ما في قراءة القصيدة هو التعامل معها على أنها كائن مستقل له حضوره الخاص، نتعامل معه منطلقين من ذاته ومن داخله، مقدرين خصائصه الذاتية الخاصة به، متقبلين كل ما فيه من سمات، غير متوقعين منه أن يلبي رغباتنا الشخصية الخاصة، أو أن يستجيب إلى أذواقنا، بل علينا أن نستجيب له، ونلبي رغبته، ونضيف رصيده الذوقي والمعرفي والجمالي إلى رصيدنا، وقيمته تكمن فيما يضيف، وليس فيما يرسخ مما هو مستقر وثابت، ومن هنا فإنه من الضروري أن يدخل القارئ إلى حرم القصيدة وهو خال من الأحكام القبلية السابقة على القصيدة وعلى الشاعر، لا بد أن يكون خالي الذهن من الأحكام السابقة ليتلقى النص جمالياً، وهذا لا يعني أن يكون خالي الذهن من الثقافة والمعرفة والاطلاع والإحاطة بالشعر، بل لا بد من أن يكون عارفاً بالشعر وملماً ومطلعاً على أنواعه وفنونه وتاريخه وتطوره، لا بد له من هذا الرصيد، ليضع القصيدة في موضعها بين أنواع الشعر وعصوره ومراحل تطوره وليقارن القصيدة بغيرها، كالقاضي يقرأ ملف القضية وهو مزود بالقوانين ومطلع على الأحكام وأساليب القضاء، ولكنه لا يحمل حكماً مسبقاً على القضية، إنما يتعامل معها مستقلة عن غيرها ومن داخلها.

وهذا المبدأ يعني الإقرار للآخر بحضوره وشخصيته واستقلاله، وهو يعني الاحترام، والمشكلة أن الإنسان ينظر إلى أي موضوع أو أي فكرة أو إلى أي إنسان وفق حكم سابق، فإذا دخل مواطن على موظف مثلاً في زي بدوي حكم عليه فوراً من زيه، وإذا تكلم معه بلهجة منطقة ما حكم عليه فوراً من لهجته، بل يكفي أن يلقي عليه التحية ليحكم عليه من التحية التي يحييه بها، وهي كلها حالات غير صحيحة ولا سليمة، وكما يقال في المثل: «المكتوب يقرأ من عنوانه»، وهو مثل خاطئ، فيه كثير من استباق الأمور، والحكم على الكل من خلال الجزء، والحكم من غير معرفة ولا اطلاع.

وهذه هي مشكلة الشعر العربي المعاصر، بل هي مشكلة القارئ العربي، تذكر له اسم شاعر، فينكره على الفور ويرفضه، ثم تسأله لماذا ترفضه، فيجيبك لم أسمع به، وهكذا تجد معيار الجودة عند القارئ العادي هو سماعه باسم الشاعر، وهذا السماع لا يدل على قراءته لشعر الشاعر، إنما يدل على مجرد السماع،


المعري

أي إن القارئ يخضع للشهرة والدعاية، ثم يمضي في إصدار الأحكام، إن كثيراً من المثقفين يحكمون على الشاعر سلباً أو إيجاباً من غير أن يقرأوا له، بل يعتمدون على آراء الآخرين، وعلى ما سمعوه من أحكام.

وقد أجرى أحد الأساتذة تجربة طريفة، إذ وزع على طلابه قصيدة عادية لشاعر شاب، ولكنه صرح في المقدمة بأنها لأبي الطيب المتنبي، فمضى معظم الطلاب في التعبير عن روعة القصيدة وجمالها وتأكيد عظمتها وعظمة قائلها، وهذه من مخاطر الشهرة والدعاية، ويروى أيضاً أن أبا عبيدة معمر بن المثنى أنشده أحد الأعراب قصيدة، فأبدى إعجابه بها، ولما علم أنها لهذا الأعرابي الواقف أمامه، سرعان ما انقلب عليها وعلى قائلها، وأكد ضعف القصيدة، وطلب منه أن يمزقها، لأنه كان لغوياً، وهو لا يعتد إلا بالشعر القديم، وهذا وجه آخر من وجوه المشكلة، يتمثل في عدم تقدير القصيدة بسبب معرفة القارئ لصاحبها ورؤيته له، ولو كان الشاعر من الموتى أو من بلد آخر، لكان شاعراً عظيماً.

تلك هي بعض مشكلات التعامل مع الشعر، وهي مشكلات قديمة متجددة، في كل زمان وكل مكان، ومرجعها إلى ضعف النفس البشرية، ووقوعها تحت تأثير الدعاية والشهرة، ومرجعها أيضاً إلى كسل الإنسان وميله إلى الأخذ بالأحكام الجاهزة، لأنه من الصعب أن يتبنى القارئ رأياً بنفسه، إذ يحتاج إلى قراءة، وإلى جد وإلى عمل، ولذلك يلجأ كثير من القراء إلى الأخذ بأحكام الآخرين، فيوافقونهم عليها، بل يتعصبون لها، ليؤكدوا وجهة نظرهم، أو يصطنعون الاختلاف معها، من غير بحث ولا تمحيص ولا تحقيق، ليؤكدوا شخصيتهم، والموقفان لا يختلفان في شيء، لأنهما مبنيان على ضعف، ولا

يقومان على شيء من الاستقلال وحرية الرأي وجدته، وهذه الأمور لا تتحقق إلا بالجد والعمل والقراءة، وهي أمور لا يقدر عليها إلا الباحث الدؤوب. ولا بد من أن نقرّ أن الشعر الحديث قد تطور تطوراً كبيراً، ولا بد من أن نقر بتغير المفاهيم والقيم الجمالية، فما كان جميلاً في الشعر القديم وما كان مطلوباً فيه لم يعد كذلك في الشعر الحديث، فمن الجميل في الشعر القديم أن يتوقع المستمع الكلمة التي ستأتي، وإذا وافقت توقعه دلت على موهبة الشاعر، ومن ذلك قول زهير بن أبي سلمى مثلاً:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش
ثمانين حولاً لا أبالك (.....)

والمستمع للبيت سرعان ما سيتوقع أن الكلمة التي سيختتم بها الشاعر البيت هي: « يسأم »، ومثل هذه القيمة الجميلة في الشعر القديم، لم تعد كذلك في الشعر الحديث، بل بات مطلوباً من الشاعر الحديث أن يفجأ القارئ، ويصدمه بكلمة غير متوقعة، هذه إحدى قيم الجمال في الشعر الحديث، والمشكلة أن القارئ المعاصر يحاكم الشعر الحديث وفق معايير الشعر القديم، وهذا لا يصح، لا بد من تذوق الشعر الحديث وفق معطيات وقيم ومفاهيم جمالية وشعرية معاصرة تختلف عن قيم الشعر القديم ومفاهيمه ومعاييره. ومن أمثلة القيم المختلفة قيمة التشبيه، فقد كانت قيمة التشبيه تقدر بمقدار المقاربة، أي كلما كان المشبه به قريباً من المشبه كان التشبيه أجود، ومن ذلك مثلاً وصف ابن المعتز للهلال بقوله:

وانظر إليه كزورق من فضة
قد اثقلته حمولة من عنبر

والتشبيه يقوم على خطاب العين، ويُعنى بالشكل واللون، ولكن التشبيه في الشعر الحديث يقوم على خطاب الانفعال والعاطفة، ويعتمد على الحس الجمالي، ولا يهمه الشكل أو اللون أو المقاربة، ومن ذلك قول بدوي الجبل يتحدث عن صوت من يحب:

رشفت صوتك في قلبي معتقة
لم تعتصر وضياء غير منظور

بل إن الشعر الحداثي يقوم على البعد بين المشبه والمشبه به، ولا يبحث عن المقاربة ولا المطابقة، ولا يدخل فيه الوعي أو الفهم، ويقوم على الانفعال والخيال، وهنا تبرز المباعدة، كما يبرز الغموض، لأن الخطاب ليس موجهاً للعقل، إنما هو موجه للحس والوجدان، وفيهما من الغموض ما فيهما، وهو غموض السحر والجمال الذي لا يدرك بالعقل، إنما يحس به المرء وينفعل، ولا يجد له تفسيراً ولا تعليلاً، ولا يخضعه للفهم ولا يطالبه بالمقاربة أو الوضوح.

يقول محمد عمران عن صوت من يحب:




صوتك الذي من ريحان وكرز
زهرة الينبوع
المتناسل من القصب والعسل
هذا الأزرق الأبيض القرنفلي
القميص المطرز بكآبة قمر
وعشق نرجسة
منديل القبلات هذا
وردة النحاس والذهب
رغيف الهواء الساخن
هذا البنفسجي صوتك
ذات صباح ذات مساء ذات ليل
آه ياحبيبتي
تحت أية حجر يدفن الهواء الأبله
هذا الصوت.

إن المتلقي لهذا النص لا يمكن أن يبحث عن مشابهات أو مطابقات أو قرب أو بعد، إنما يحس وينفعل ويدرك الجمال في هذا الصوت وفي الكون كله، لأن هذا الصوت هو جزء من الكون كله، فالرؤية هنا كلية شاملة، وليست جزئية محدودة، وكذلك يجب أن تكون رؤية المتلقي. إن الإجراء البلاغي بمفهومه التقليدي لا يمكن وحده أن يساعد على تذوق تلك الصورة والإحساس بها، بل لا بد من معايير ومفاهيم جديدة، بعيدة عن التقسيمات العقلية والمنطقية للبلاغة، ولا سيما في مراحل درسها المتأخرة التي خرجت بها من النقد والإبداع إلى النحو والمنطق، وأرهقتها بالتقسيم والتفريع والتعريف، وتكرار الشواهد المعروفة، وحولتها إلى إجراء عقلي، وابتعدت بها عن ينابيعها الصافية عند عبد القاهر الجرجاني وأمثاله.

وهنا سوف تثور فوراً غيرة القارئ على الشعر القديم، وسوف يظن أن في هذا دعوة إلى التخلي عن الشعر القديم، أو يظن أن في هذا تفضيلاً للشعر الحديث على الشعر القديم، والأمر ليس كذلك على الإطلاق، فلا أحد يستطيع أن يلغي الشعر القديم، والجاهل هو من يفضل عليه الشعر الحديث، والأمر لا يتعلق بإلغاء ولا مفاضلة، إنما يتعلق بأشكال من التعامل مع القديم والحديث، فلا بد من التعامل مع القديم وفق قيمه ومفاهيمه وتقديره بالقياس عليها، ولا بد من التعامل مع الحديث وفق قيمه ومفاهيمه الجديدة وبالانطلاق منها، ويبقى الجيد جيداً والضعيف ضعيفاً، في القديم أو في الجديد، وفي القديم شعر ضعيف كثير، وفي الحديث شعر ضعيف أكثر، ولابد في الحالتين من إعطاء كل ذي حق حقه، بالانطلاق من داخله، ومن الإقرار بالتطور.

ولا بد في الواقع من النظر إلى الشعر في سيرورته عبر الزمن وصيرورته، فالشعر حركة في الزمان وفي المكان، وهو في تغير مستمر، وليس الشعر كتلة واحدة، ولا نمطاً واحداً ولا نوعاً واحداً، هو جنس أدبي، ولكنه يضم أنواعاً مختلفة، ففيه النقائض والأراجيز والشعر التعليمي والموشحات والبديعيات والرباعيات والمخمسات، وفيه شعر الحكمة والمديح والغزل والهجاء والفخر والرثاء، وكل غرض من هذه الأغراض أو نوع من تلك الأنواع مختلف عن غيره، والشعر مختلف من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة، وفي كل عصر أو في كل بيئة مفاهيم وأنماط وقيم مختلفة ومتغيرة، ولا بد من ملاحظة الفرق بين عصر وعصر ومرحلة ومرحلة وبيئة وبيئة ونوع ونوع وشاعر وشاعر، بل لا بد من ملاحظة الفرق في شعر الشاعر نفسه بين مرحلة من عمره ومرحلة أخرى، وأولى مهمات النقد ملاحظة الفرق.

ولعل أبرز سمات الشعر الحديث أنه شعر مقروء، يقرأه القارئ بالعين، يقرأه وهو خال وحده، يتأمله، ويفكر فيه، ومن أبرز سمات الشعر الحديث أنه شعر يكتب ولا ينظم، يكتبه الشاعر باليد على الورق أو على الحاسوب، في حين كان الشاعر في القديم ينظم الشعر، ينظم وهو يسير في حديقة أو في شارع أو في بادية، ينظمه ويحفظ ما ينظم، وقد يدونه بعد ذلك وقد لا يدونه، ثم يلقيه على جمهور المستمعين، وهم جمهور واسع عريض، ولابد أن يهزهم بإيقاعه الصاخب وموسيقاه، ولا بد أن يضمن وصول الشعر إليهم، وتأثيره فيهم، بل لا بد أن يطمئن إلى فهمهم له فور سماعهم، وكذلك هي أذواق الجمهور، وكذلك هي رغباتهم، فهم يريدونه شعراً واضحاً مفهوماً يدركون مقاصده فور سماعه، ولا ضرورة لإعادة قراءته، ويريدون أن يطربوا له، بل الجيد فيه ما يهزهم ويطربهم، فالشعر عندهم من الشعور، أي من العاطفة والانفعال، وفق تصورهم وقناعتهم، وإن كانت كلمة شعر في الحقيقة لا تدل على الشعور، إنما تدل على العلم والمعرفة، ومنه القول: ليت شعري، أي ليتني أعلم، ومنه الفعل: أشعره بالأمر، أي أعلمه، والعلم هنا يعني في الحقيقة المعرفة القائمة على كل القوى من عقل وشعور وعاطفة وانفعال ووعي وإدراك، ولقد تطور العصر، واختلف نمط التلقي والإبداع، فأصبح الشاعر يكتب والمتلقي يقرأ، كان الشعر موجهاً غالباً إلى الأذن، فأضحى موجهاً إلى العين، كانت الوسيلة السماع، فأصبحت القراءة، ومع القراءة تكون المعاودة والمراجعة، ومن هنا مال الشعر إلى الهمس، وانعطف نحو العمق، ودخل في الصعوبة والغموض والتعقيد، وهذا ما يمكن أن يدعى الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية، وهو انتقال أحدث تغييرات كبيرة في الشعر.

وعندما كتب الشعر القديم وطبع، لم يطبع على الشكل الذي كان يجب أن يطبع عليه، فقد طبع في جدولين، مراعاة للعروض، فوزع على شطرين، وكان حقه أن يطبع وفق الدفقة الشعورية، ووفق انتهاء الجملة، ولذلك يخطئ كثير ممن يقرأون الشعر عندما يقفون في الحالات كلها عند نهاية الشطر الأول من القصيدة، وفي كثير من الحالات يضيع المعنى، إذ يكون من حق القراءة الصحيحة في بعض الحالات وصل الشطرين، والوقوف في المكان الذي يتم فيها المعنى، ومن ذلك قول الشاعر زهير بن أبي سلمى في معلقته يمدح فيها هرم بن سنان والحارث بن عوف اللذين أوقفا الحرب بين عنس وذبيان وتحملا ديات القتلى، يقول زهير:

سعى ساعيا غيظ بن مرة، بعدما
تبزل ما بين العشيرة بالدم
فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله رجال،
بنوه من قريش وجرهم
يميناً لنعم السيدان وجدتما
على كل حال من سحيل ومبرم
تداركتما عبساً وذبيان، بعدما
تفانوا، ودقوا بينهم عطر منشم
وقد قلتما: إن ندرك السلم، واسعاً
بمال، ومعروف من القول نسلم

إن الوقوف في قراءة الأبيات السابقة عند نهاية الشطر الأول غير صحيحة، لأن المعنى لا يتم، والدفق الشعوري لا ينتهي، والوقفات الصحيحة هي عند الفواصل التي وضعت في داخل الأبيات، وكان من حق الأبيات أن تكتب على أسطر، كما يكتب الشعر الحديث، ومما لاشك فيه أن الشاعر زهير بن أبي سلمى كان لا يقف في إنشاده الأبيات السابقة عند نهاية الأشطر، إنما كان يقف في مواضع أخرى يتم فيها المعنى، ولكن من أسف أن بعض القراء سيرفضون هذا وينكرونه، وقد يعدونه تشويهاً للتراث، ذلك لأنهم وجدوه على هذه الحالة فألفوه، ولن يقبلوا التغيير، والمشكلة أنهم لم يسمعوا زهير بن أبي سلمى ينشده.

لقد طبع الشعر القديم وفق الوزن، ولم يطبع وفق المعنى، يؤكد ذلك أن بعض الأبيات يوضع فيها بين الشطرين حرف ميم للإشارة إلى أن الشطرين يتصل أحدهما بالآخر، والواصل بينهما هو كلمة واحدة تقاسمتها تفعيلتان، وهذا يؤكد أن الطباعة تراعي الوزن والتفعيلة، من ذلك قول المعري:

خفف الوطء ما أظن أديم الأرض
م إلا من هذه الأجساد
وقد يطبع على هذه الصورة:
خفف الوطء ما أظن أديم ال
ـ أرض إلا من هذه الأجساد

والغاية من هذه الملاحظة التنبيه على أن ما يميز الشعر الحديث من الشعر القديم ليس الوزن ولا طريقة الطباعة، فقد ظن بعض القراء كما ظن بعض الشعراء أن طباعة الشعر على أسطر تجعل منه

شعراً حديثاً، فأخذوا يوزعون بعض قصائدهم ذات الشطرين على أسطر كتوزيع شعر التفعيلة، كما ظن بعض الشعراء أن كتابة الشعر على أساس التفعيلة يجعل منه شعراً حديثاً، وهذا الظن غير صحيح أيضاً، لأن طباعة الشعر على أسطر أو كتابته وفق التفعيلة لا تجعل منه شعراً حديثاً، فالمشكلة ليست في الوزن ولا البحر ولا التفعيلة، إنما المشكلة في أمور أخرى تجعل من الشعر شعراً حديثاً.

ومن أمثلة ذلك الأسطر التالية للشاعر سليمان العيسى:

غيوب

ترتمي فيها غيوب

وأسرار

بوشوشة تذوب

أمد على التلال لهاث عمري

نضيع على الذرى ..أنا والغروب

بلادي

أي رائعة أغني؟

وأي مجاهل النعمى أجوب؟

المقطع متألق، والشاعرية فيه عالية، والخيال مجنح، والعاطفة نحو الوطن متوهجة، والإيقاع صارخ، ولكن المقطع لا ينتمي إلى الحداثة، هو شعر تقليدي، وكتابته على أسطر تتفق وطريقة إلقائه، وتستجيب للدفقات الشعرية فيه، ولكن هذه الطباعة لا تخرج به عن التقليدية، ولا تدخل به في شعر التفعيلة، فالمقطع هو في الحقيقة ثلاثة أبيات من البحر الوافر، وقد وزعت على أسطر، وكان المرجو لكل الشعر العربي أن يطبع على هذه الطريقة، وفق الدفقة الشعورية، ووفق اكتمال المعنى، لا في شطرين وفق التقطيع العروضي، ولكن بما أن الشعر العربي ذي الشطرين طبع كله في شكل جدولين، فإنه كان من الأحرى بهذا المقطع أن يطبع في ثلاثة أبيات، مقسمة إلى أشطر واضحة. ولعل هذا يؤكد ثانية أن الحداثة ليست في الشكل ولا في الوزن، إنما هي في أمور أخرى تجعل من الشعر حداثياً.

لقد كان الشعر على مر التاريخ في حالة تطور مستمر، وهو يتطور بتطور المجتمع، ومن الغريب أن يقر بعض القراء والدارسين للشعر القدامى تطوره في حين ينكرون على الشعر الحديث تطوره، وهم يزعمون أن الشعر القديم قام على قواعد وأصول، في حين لم يمتلك الشعر الحديث مثل هذه القواعد والأصول، وهم في الحقيقة واهمون، فالشعر القديم في عصوره كافة لم يقم على قواعد وأصول، إنما تطور الشعر ونهض واختلف من مرحلة إلى مرحلة، وبعد انتهاء كل مرحلة كان النقاد يستخلصون القواعد والأصول من المرحلة السابقة، ويأتي الشعراء المجددون، فيرفضون تلك


البياتي

القواعد والأصول، ويصنعون شعراً جديداً، ومرة أخرى يكر الزمن، ويستخلص النقاد القواعد والأصول، ثم مرة أخرى يأتي شعراء مجددون، ويرفضون ما وضع من قواعد وأصول، وهكذا دواليك، أما الشعراء الذين تقيدوا بالقواعد والأصول فقد كانوا مقلدين، ونسيهم الزمن، وإذا كان ما يزال يذكر بعضهم، فلأسباب أخرى لا تتعلق بالشعر.

ولقد تطور الشعر العربي الحديث بتطور المجتمع، فقد تطور المجتمع، وانتقل من البساطة إلى التعقيد، وتراكمت مشكلات العصر وتزاحمت، وصعب التعبير عنها، لكثرتها وتعقيدها وتزاحمها وتداخل بعضها في بعضها الآخر، ومن هنا أصبحت تجربة الشاعر معقدة ومركبة، وأصبحت رؤيته رؤية انفعالية وجدانية حلمية، فيها قدر من الوضوح، وأقدار من الغموض، فأصبح من الصعب أن يعبر كما كان الشاعر القديم يعبر، فمال إلى الغموض والرمز والتلميح، بل أراد أن يضع المتلقي في خضم التجربة، ليعيش المعاناة مثله، فالشاعر الحديث لا يريد أن يعطي رأيه في القضية، ولا أن يلخص موقفه من المشكلة، ولا يريد أن يصوغ خبرته في مقولة أو حكمة أو خلاصة، إنما يريد للمتلقي أن يعيش التجربة بوساطة الشعر، ولذلك لا يقوم الشعر الحديث على الفكرة أو المعنى، ولا يقوم على الخطاب المباشر، ولا يقوم على تحديد الغرض أو الموضوع، إنما يقوم على التجربة، لا يلخصها، ولا يختصر الحكمة منها، إنما ينقل التجربة ويصورها، يضع المتلقي في بحرانها، يلقيه في خضمها، ليعاني ويحس وينفعل ويشعر، يعيد عيش التجربة كما عاشها الشاعر، ولذلك كان على القارئ المعاصر أن يتعب، لا أن يطرب، وكان على القارئ المعاصر أن يعاني وأن يعيش وأن ينفعل، لا أن ينتظر الخلاصة أو النتيجة أو الحكمة، وكثير من القراء لم يعتادوا هذا، ومن هنا حدثت المفارقة بين المتلقي والمبدع، وهذا كله في الغالب الأعم، إذ قد تجد في الشعر القديم من يلخص التجربة، ومن يصورها، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الشعر الحديث.

لقد اختصر أبو الطيب المتنبي التجربة واختصرها في بيت الحكمة، حيث يقول:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه
تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

ولكنه في بيت آخر ينقل التجربة ويضعنا في خضمها، حيث يقول:

أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر
وحيداً وما قولي كذا ومعي الصبر

فهو في البيت الأول يلخص الفكرة، وينقل الحكمة، ويستشهد عليها بصورة من الطبيعة، ليوضحها ويؤكدها، ومدار العملية هو العقل والتفكير، والشرح والتأكيد، ولكنه في البيت الثاني يصور التجربة، ويصوغها في صورة، ولا تستقل الصورة عن التجربة، ولا تستقل التجربة عن الصورة، فهما متلاحمتان، وهي صورة جديدة مدهشة، لا تنقضي فيها القدرة على الإدهاش ولا تنتهي، والبيت لا يلخص التجربة في فكرة، ولا يصوغها في حكمة، ويترك القارئ ليعاني ويحس وينفعل، ويتأمل ويفكر، ويستخلص ما يريد من فكر. واختصر التجربة أبو العلاء المعري، فقال:

تعب كلها الحياة فما أعجب
إلا من راغب في ازدياد

ولكنه كان قد صور التجربة في بيتين آخرين، فقال:

ولو أني حبيت الخلد فرداً
لما أحببت بالخلد انفرادا
فلا هطلت علي ولا بأرضي
سحائب ليس تنتظم البلادا

ولعل الشاعر كان أكثر قدرة على التصوير في البيت الثاني، وصورته تحمل المعنى، وتنقل التجربة، وهي الدالة والمعبرة والموحية، وليست زائدة ولا يمكن فصلها أو شرحها، وإنما هي خطاب كلي للعقل والحس والانفعال دفعة واحدة.

ولقد نقل ابن الرومي التجربة وصورها، ووضع المتلقي في خضمها، حيث قال

أعانقها والنفس بعد مشوقة ... إليها وهل بعد العناق تدان
وألثم فاها كي تموت حرارتي ... فيشتد ما ألقى من الهيمان
وما كان مقدار الذي بي من الجوى ... ليشفيه ما ترشف الشفتان
كأن فؤادي ليس يشفي غليله ... سوى أن يرى الروحين يمتزجان

ومنه قوله يصور الخروج باكراً في يوم شتوي غائم مع الصحب لشرب الخمرة:

وساق صبيح للصبوح دعوته	فقام وفي أجفانه سنة الغمض
يطوف بكاسات العقار كأنجم	فمن بين منقض علينا ومنفض
وقد نشرت أيدي الجنوب مطارفاً	على الجو دكناً والحواشي على الأرض
يطرزها قوس السحاب بأحمر	على أخضر في أصفر إثر مبيض
كأذيال خود أقبلت في غلائلٍ	مصبّغة والبعض أقصرُ من بعض

إن ابن الرومي في كل من المقطعتين السابقتين يصور حالة يعيشها، ويجعل المتلقي يعيشها، ويحس بها، وخلاف ذلك قول جرير:

إن العيون التي في طرفها حور	قتلننا ثم لم يحين قتلانا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به	وهن أضعف خلق الله إنسانا

إن الشاعر في البيتين السابقين يتحدث عن تجربة ويعبر عنها، ولكنه لا يصورها ولا ينقلها، إنما يحولها إلى خبر ومقولة وفكرة، ومن هنا الفرق بين شعر التجربة وشعر الفكرة، ولكل منهما جماله وقيمته، ولكل منهما من يعجب به دون الآخر، ولكن لا بد من تقدير هذا بمعيار وتقدير ذاك بمعيار، ولا يمكن أن يلغي أحدهما الآخر، وكلاهما شعر. ولعل في البيتين التاليين ما يوضح الفرق بين التجربة والفكرة، يقول الشاعر:

الا ليت الشباب يعود يوماً	فأخبره بما فعل المشيب

ويقول شاعر آخر :

أتت وحياض الموت بيني وبينها	وجادت بوصل حين لا ينفع الوصل

وواضح أن البيت الأول يطرح فكرة، وهي تحمل قدراً غير قليل من الانفعال، وفي البيت حركة، وإحساس بالألم، والبيت الثاني يصور خبرة وتجربة، ويعبر عن حالة، وهو بعيد عن تقديم فكرة أو خلاصة، وفيه تناقض مؤلم. والفرق بين البيتين أن الأول يقول شيئا محددا منتهياً، في حين يوحي البيت الثاني بمعان وقيم وأفكار لا نهاية لها، إذ ليس من الضروري أن تكون من جاءت المرأة، ولو أنها كانت المرأة لكانت تحتمل تأويلات عدة.

ومن الممكن أيضاً أن نميز بين شعر يعبر باللغة العادية المباشرة، ولا يأتي بصورة، وشعر يعتمد على الصورة أساساً، ويجعلها حاملة للمعنى، ومعبرة عنه، ومن النوع الأول من الشعر قول الشاعر ابن الفارض:

قلبي يحدثني بأنك متلفي	روحي فداك عرفت أم لم تعرف
مالي سوى روحي وباذل نفسه	في حب من يهواه ليس بمسرف
فإن رضيت بها فقد أسعفتني	يا خيبة المسعى إذا لم تسعف

وهو يعوض عن الصورة برقة اللفظ وسهولته، ورشاقة الإيقاع وليونته، ولطف المعنى، ودفء العاطفة، ومن الشعر الذي يعتمد على الصورة في المقام الأول قول أبي تمام:

وغرّبْتُ حتى لم أجد ذكر مشرق	وشرَّقتُ حتى قد نسيت المغاربا
خطوب إذا لاقيتهن رددنني	جريحاً كأني قد لقيت الكتائبا
وكنت امرءاً ألقى الزمان مسالماً	فآليت لا ألقاه إلا محاربا

فالشاعر يعبر عن شكواه من زمن عصيب لا يحقق آماله، فقد جاب الآفاق، ولكن المصائب نالت منه، وكان يألف الزمان ويصالحه، ولكنه أدرك أنه لا أمان للزمان، فأقسم أن يستعد له، وهو يسوق هذه المعاني في لغة شعرية قوامها الصورة، فالمصائب كتائب محاربة، والزمان محارب صنديد لا بد من منازلته.

وفي الشعر الحديث يمكن أن نجد شيئاً من هذا القبيل، ففي القصيدة التالية للشاعرة ملك عبد العزيز نجد التعبير بلغة عادية مباشرة لا صورة فيها ولا خيال، حيث تقول في قصيدة عنوانها: "شيء ما":

ويربطني إليك ..إليك شيء ما
عجيب في تداعيه
لأنك مرة عرّيت ثوب الزيف عن جسدك؟
والقيت القناع عن الندوب السُود
والفجوات؟
وكشّفت القروح الناغرات وعورة السوءات ؟
وقلت : (إليك ...هانا ..فانظري ..
ارتاح ان أعرى أمامك فانْظري جرحي ؟)
ورغم الجرح والآلام تدانينا
ولو في لحظة عبرت
رباط الصّدق وحد بيننا اغطى كنوز امومتي
والطيبة السمحاء والغفران
وددت لو احتضنتُ جراحك الشوهاء
لو رطبتها داويتها بالفهم بالتحنان .
ولكنْ ظل غلُ الخوف في صدرك
وظل هناك ركن في خفايا القلب تخفيه
تداريه ..وتخشى لو وضعتُ يديّ عليه
عرضته للنور صارحته
وعاد الزيف يلقى ظلّه بشعاً.
بغير ضرورة عرضتْ
رواسب عادة رسختْ
فباعد بيننا القى ظلال الموت والهجران
وبُدلت الكنوزُ الثرة المعطاءُ في صدري
ببثر مرة في القلب.
ولكني وقد أرخى الزمان حبالهُ ..سكنتْ
عواصفه المريرة وارتخى المي
اظل اراك يربطني إليك ..إليك شيء ما
عجيب في تداعيه
لأنك مرة عريت ثوب الزيف عن جسدك
والقيت القناع عن الندوب السود
والفجوات.

فالقصيدة تعتمد على لغة واضحة مباشرة، صورها قليلة جداً، ومألوفة، ولا جديد فيها، ولا رمز فيها ولا تعقيد ولا غموض، بل هي أقرب إلى النثرية، والذي أكسبها الشعرية هو رقة معانيها، والحركة النفسية التي تتضمنها، والخصوصية الأنثوية التي تشف عنها، وما فيها من تماسك ووحدة قائمة على أسلوب القص، فالقصيدة تتحدث فيها المرأة عن إعجابها برجل صارحها ذات مرة فتعلقت به ومنحته عواطفها، ولكن الرجل نفسه ظل يخفي شيئا ما، بسبب عادات اجتماعية، فغضبت منه، وحدث شيء من البعد بينهما، ولكن الزمن مر، وهدأ غضب المرأة، فعادت إليه، وذكرت أنه كان قد صارحها ذات مرة. وللشاعرة نفسها قصيدة أخرى حافلة

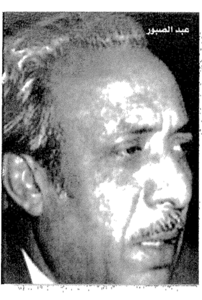
بالصور والرمز وهي بعيدة الإيحاء، عنوانها "انتظار"، وفيها تقول:

جزيرة منعزلة
ترقب في الليالي الداجية
بصيص نور من سفينة مرتحلة
لعلها تحط شصها العتي في لرمال
على الشواطئ المنزلجة
وتحمل الألفة والمؤانسة.
جزيرة منعزلة
قاحلة مرتجلة
تريد أن تسمع شقشقة الأطيار
على ربى الأشجار
وأن ترى الأعشاش في احضانها مشتبكة
تدفئ الأفها بالحب بالأشعار
جزيرة منعزلة
مشوقة مبتهلة
تريد أن تحضن هذا المدى المُوار
أن تعبر البحار
إلى الشواطئ المبتلة
وترتمي في حضنها مشتعلة
بالوجد والانتظار.

فالقصيدة تقوم على الرمز، ولا تخلو من غموض شفيف، وهي ذات حركات ثلاث، تقوم على التحول، فالجزيرة المنعزلة ترجو أن تمر بها سفينة، ثم هي ترجو أن ترى الأطيار تملأ فضاءها، ثم هي ترجو أن ترتمي في الشاطئ لتلتحم بالأرض، ويمكن أن تكون هذه الجزيرة تعبيراً عن الضجر من العزلة والرغبة في الاتصال بالآخرين بالمعنى العام، ويمكن أن تكون تعبيراً عن شوق المرأة إلى الرجل والأسرة والبيت والأولاد والالتحام بنصفها الآخر، والعودة إلى الرجل الذي خلقت من ضلعه، كالجزيرة التي فصلت عن الشاطئ وهي تود أن تعود إليه، ويمكن أن تكون تعبيراً عن حب للإنسان والحياة، وتظل القصيدة قابلة لتأويلات عدة، وهي تثير الخيال، وتمنح متعة فنية من خلال وحدتها وتماسكها وما فيها من تطور ونمو بالإضافة إلى الغموض.

وما يمتاز به الشعر الحديث هو وحدة الموضوع ووحدة القصيدة وتماسك عناصرها، بل إنه لا يمكن فهمها إلا من خلال النظر إليها نظرة كلية شاملة، وغالباً ما يكون المغزى والهدف في ختام القصيدة، فيكون مفتاح القصيدة في الختام لا في المفتتح أو المطلع على نحو ما هو سائد في معظم الشعر القديم، ومن أمثلة ذلك قصيدة للشاعر صلاح عبد الصبور عنوانها "أغنية من فينا"، وفيها يقول:

كانت تنامُ في سريري، والصّباحْ
منسكبٌ كأنه وشاحْ



من رأسها لردْفها
وقطرةٌ من مَطَرِ الخريفْ
ترقدُ في ظلالِ جَفْنها
والنَّفَسُ المستعجلُ الحفيفْ
يَشهَقُ في حُلمَتها
وقفتُ قربها، أحُسّها، أرقُبها، أشمُّها
النّبْضُ نَبْضٌ وَثني
والروحُ صوفي، سليبُ البَدَنِ
أقولُ، يانفسي، رآكِ اللهُ عطشى حين بلّ غربتكْ
جائعة فقوّتَكْ
تائهةً فمدَّ خيْطَ نجمة يُضيءُ لكْ
ياجسمها الأبيض قلْ: أأنت صوتْ ؟
فقد تحاورْنا كثيراً في المساءْ
ياجسمها الأبيض قلْ: أنت خُضرة مُنوّرَهْ ؟
يا كم تجولتُ سعيداً في حدائقكْ
ياجسمها الأبيض قلْ: أأنت خمرهْ ؟
فقد نهلتُ من حواف مَرْمرِكْ
سقايتي من المدام والحباب والزّبَدْ
ياجسمها الأبيض مثلَ خاطرِ الملائكهْ
تباركَ اللهُ الذي قد أبدعكْ
وأحمدُ الله الذي ذات مساءْ
على جفوني وضعك
لما رأينا الشمسَ في مفارق الطرق
مدّتْ ذراعيها الجميلتينْ
مدت ذراعيها المخيفتينْ
ونَقّرتْ أصابعُ المدينة المدبّبَهْ
على زجاجِ عُشّنا، كأنها تدفعُنا
نذهبُ، أينْ ؟
تشابكتْ أكفّنا، واعتنقتْ
أصابعُ اليدينْ
تعانقتْ شفاهُنا، وافترقتْ
في قبلةٍ بليلةٍ منهومهْ
تفرّقتْ خطواتُنا، وانكفأتْ
على السلالم القديمهْ
ثم نزلنا للطريق واجمَيْن
لما دخلنا في مَواكب البَشَرْ
المسرعين الخطوَ نحو الخبزِ والمؤونَهْ
المسرعين الخطوَ نحو الموتْ
في جبهة الطريق، انفلتتْ ذراعُها
في نِصْفِه، تباعدتْ، فرّقَنا مستعجلٌ يشدُّ طفلته
في آخر الطريق تُفْتُ – ما استطعتُ – لو رأيْتُ مالونُ عينيها
وحين شارفنا ذرى الميدان، غمغمتُ بدون صوتْ
كأنها تسألني .. من انتْ ؟

وقد تبدو القصيدة حتى قبيل النهاية مجرد قصيدة في الغزل الفاحش، ولكن ختام القصيدة يكشف عن أنها تعبير عن وضع المرأة في المجتمع الأوربي، وتصوير للعلاقة المفككة بين الرجل والمرأة في مجتمع تطغى عليه المادة، وتكون العلاقة المقدسة بين الرجل والمرأة مجرد علاقة نفعية مؤقتة عابرة، حتى إن المرأة في نهاية اللقاء لا تعرف الرجل الذي أمضت الليل معه، فتنكره، وتتنكر له، وهو نفسه لا يكاد يعرف لون عينيها، لأن علاقته بها كانت عابرة، ولم تقم على لقاء العيون حيث فيهما مستودع الحب ومستقره، والذي فرق بينهما هما طغيان المادة والنفع وغياب المعنى والروح والقيمة، ويؤكد دلالة القصيدة على واقع المرأة في الغرب ذلك العري الفاضح في القسم الأول من القصيدة والكشف عن الجسد الأبيض والإلحاح على العلاقة مع الجسد، كما يؤكده أيضاً عنوان القصيدة، وهو: " أغنية من فينا"، ولذلك تعد القصيدة تعبيراً عن رؤية موضوعية للحضارة الأوربية، وليست تعبيراً عن تجربة ذاتية شخصية، كما قد يتوهم القارئ العادي.

والقصيدة تمتاز بأسلوب القص، وهو ما منح القصيدة وحدتها وتماسكها، كما تمتاز بالوصف المدهش للجسد، والصور الجديدة، والتعبير عن تناقضات المدينة، فالشمس تمد ذراعيها الجميلتين المخيفتين، وجموع البشر تحث الخطى نحو الخبز والمؤونة وهي في الوقت نفسه تغذ الخطا نحو الموت لأنها لا تعرف سوى المادة ومتطلبات الجسد، وليس بالخبز وحده يحيا الإنسان، وتلك الجموع البشرية لا تملك تطلعات سامية أو آفاقاً من الفن والروح والمعنى، بسبب انغماسها في متطلبات العيش اليومي، وهي التي قضت على مفهوم الحب، ويلاحظ في القصيدة غياب الزهور والورود، وهي من علامات الحب والتواصل بين المحبين. والقصيدة تتجاوز مفهوم الغزل لتعبر عن موقف من العالم والحضارة الغربية، وبذلك تغدو





المرأة في القصيدة جزءاً من العالم، وجزءاً من مشكلات الحياة والمجتمع والحضارة، وبذلك تحمل القصيدة رؤية كلية، وتتجاوز مفهوم الحب والغزل إلى التعبير عن موقف حضاري.

وهنا يمكن الكلام على البعد الموضوعي، وهو أن الشاعر لا يعبر عن ذاته الشخصية التاريخية، وإنما يعبر عن ذات فنية، وهو لا يؤرخ سيرته، ولا يكتب عن نفسه، إنما يضع بين ذاته وموضوعه مسافة، ويعالجه بموضوعية فنية، ليعبر من خلاله عن حالة وموضوع وقضية، وهذه إحدى سمات الشعر الحديث، الذي يسعى غالباً إلى التعبير عن حالة وموقف كلي أكثر مما يعبر مباشرة عن ذات الشاعر.

وثمة قصيدة أخرى للشاعر نفسه، تحمل مثل تلك الرؤية الشاملة، وفيها توضع المرأة أيضاً في قلب تلك الرؤية، لتغدو جزءاً من الحياة نفسها، وليست مجرد وعاء للذة، أو موضوعاً للغزل، وفي القصيدة غناء للبراءة والحب والحياة الريفية وعودة إلى النقاء والحب، وهي أيضاً تعبير عن قضية وموقف، وليست تعبيراً مباشراً عن الشاعر، يقول الشاعر صلاح عبد الصبور في قصيدة عنوانها "سوناتا":

ولا تُشْغَلي إننا ذاهبانِ
لنحيا على بَقْلِها، لا الحياةْ
ونصنعَ كوخاً حواليه تلّ
ويا فتنتي، سامي رِحْلَتي
وكانَ سريرك من صَنْدَلِ
وطَوَّقْتُ جيدكِ بالياسمين
وثوبك خيطٌ من الموسلين
ونُرْخي الستارَ، وفيروزتان
وأيقَظَني صاحبي (يافلان)
ودوّى القطارُ، وماجَ الطريقُ
يساقونَ والموتُ في مرصدٍ
لأجلِ الرَّغيفِ، وظِلٍ وريفٍ
وفي العصرِ شُفْتُكِ يافتنتي
وقبَّلْتُ ثوبَكِ يافتنتي

إلى قريةٍ لم يطأها البشرْ
تَضنُ علينا، ولا النَّبعُ جَف
من الورد باحَتُهُ، والسُجف
وغُرْبَتُنا المَرفأ المنتظرْ
وفَرْشَتُهُ من حَريرِ الشآم
ومَسَّحتُ كفَّيكِ بالعنبر
وخيطٌ من الذَهَبِ الأصفر
تموجان في وَجهكِ المُستهام
أفقْ، غَمَرَ النُورُ وَجْهَ الوجود
زحاماً من الأرضِ حتى السماء
لمعركة البُلْهِ والأغْبياء
وكوخٍ نظيفٍ، وثوبٍ جديدْ
ولم نفترقْ في الزّحَامِ البليدْ
لأنّك انتِ رجائي الوَحيدْ

فالشاعر يدعو المرأة إلى العيش في قرية بعيدة عن المدينة حيث البراءة والنقاء والحب وحيث العيش على عطاء الطبيعة لا عطاء المدينة، ويدعوها ألا تشغل بتلك العوارض، وهو يقدم لها الحب والورود والأزاهير، تعبيراً عن الحب، كما يقدم لها ثياب الحرير دلالة على جمالها الفتان الذي لايصرح به، ولا يصفه، إنما يكني عنه، كما إنه لا يعريها أمام القارئ ولا يذكر جسدها ولا يذكر مفاتنه، بل يسدل الستائر، دلالة على الخفر والحياء والحشمة، وعلى الرغم من إسدال الستائر فإنه يرى عينيها الفيروزيتين دلالة على الحب، وعلى خطاب أعماق المرأة، والغوص في داخلها من خلال عينيها، ثم يمضي إلى العمل مع الجموع الزاحفة المشغولة بمتطلبات العيش، ولكنه لا يفقد المرأة ولا ينساها، بل يرجع إليها في آخر النهار ليقبل طرف ثوبها مثلما يقبل المرء طرف ثوب أمه أو طرف ثوب قديس، وفي هذا دلالة على تقدير المرأة، بل تقديسها، فهي الخلاص. إن القصيدة تعبير عن رؤية شرقية، وتدل على عفة وحشمة وخجل، وتؤكد الرؤية الريفية للحياة، وهي رؤية رومنتيكية، لا تخلو من مثالية، وإلى مثل هذه الرؤية يحتاج العالم الذي حول المرأة إلى سلعة وجعلها صورة غلاف ووسيلة لترويج بضاعة، بل جعل منها بضاعة في كثير من الحالات، وشغلها بصبغ شعرها وتغيير لون عينيها وجعل جل اهتمامها ينصب على أزيائها وجسدها ومشكلات الغذاء والنحافة، وهو يزعم أنه يدعو إلى تحريرها. وهكذا يجعل الشاعر المرأة جزءاً من العالم كما يجعلها طريقاً للخلاص من عنت العالم بالالتحام بها حباً والعيش معاً بعيداً عن تعقيدات المدينة، وقوام القصيدة العفوية والبراءة، وهي مبنية على البحر المنسرح، وهو من البحور العربية القليلة الاستخدام، مما يدل على ندرة هذا الموقف في الحياة، وتأكيد الحاجة إليه.

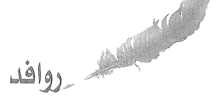
الشاعر يدعو المرأة إلى العيش في قرية بعيدة عن المدينة حيث البراءة والنقاء والحب وحيث العيش على عطاء الطبيعة لا عطاء المدينة

ولعل في القصيدة السابقة ما يؤكد أن الحداثة لا تتعلق بالوزن أو القافية، مثلما ظن بعض الشعراء أو بعض المتلقين أو بعض النقاد، كما لا يتعلق الأمر بحضور الوزن أو غيابه، ولا يتعلق بقصيدة البحر او قصيدة التفعيلة، ومن المؤسف أن الأمر تحول عند كثير إلى هذا الأمر، وغدا مشكلة المشكلات، وما هو كذلك. إنما هو انحراف عن القضية، وتشويه لها، إن كثيرا من شعر التفعيلة أو من قصيدة النثر لا يحقق مفهوم الحداثة، ولا يحقق مفهوم شعر التفعيلة ولا مفهوم قصيدة النثر.

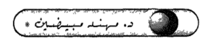
في بداية هذا المدخل كان السؤال: كيف نقرأ قصيدة؟ وسبق القول: هذا هو السؤال الذي يفضل ان يطرح أولاً: ولن يكون السؤال: كيف نقرأ الشعر؟ ولن يكون: كيف نقرأ القصيدة؟، لأن الشعر على أنماط وأنواع ومذاهب واتجاهات وطرق مختلفة متنوعة، ولأن القصيدة على أنواع وأشكال وأبنية أكثر تنوعاً وأشد اختلافاً، ولذلك فإن قصيدة عن قصيدة تختلف، وإن شعراً عن شعر يختلف، وبداية لا بد أن يكون السؤال: كيف نقرأ قصيدة، لأن لكل قصيدة ذاتها وخصوصيتها، ولعل أول خطوة في قراءة القصيدة هو إدراك اختلافها عن غيرها من القصائد، وربما كان من الخطوات الأخيرة مقارنتها بغيرها، لرؤية مدى التميز والاختلاف.

والإقرار بالنقاط السابقة إن تم يقتضي الإقرار بحق الاختلاف، أي أن يكون هذا الشاعر مختلفاً عن ذاك، وأن يكون شعر هذا العصر مختلفاً عن ذاك، وعلى الرغم من منطقية هذا الحجاج والنقاش، فإنك تجد القارئ بعد هذا كله يريد للشعر الحديث أن يكون كالشعر القديم، ولئن دل هذا على شيء فإنه يدل على عقل سكوني يرفض الحراك، يراه من حوله في كل شيء، وقد يقره في أنماط الحياة كلها، في المأكل والمشرب والملبس والسيارة والهاتف الجوال وفي الحاسوب الثابت والمحمول والبريد الأثيري والطائرة والصاروخ وعمليات القلب المفتوح، وغير ذلك من أشكال الحياة، بل يقره في القصة والرواية والمسرح ويتقبله ويعجب به، ثم بعد ذلك كله يرفضه في الشعر. والمشكلة ليست في الشعر الحديث ولا في الشعر القديم، المشكلة في المتلقي الذي لا يتعامل مع الشعر القديم التعامل الصحيح، ولا يتعامل مع الشعر الحديث التعامل الصحيح، لا يقرأ هذا ولا ذاك، والمقصود بالقراءة القراءة النقدية المنتجة المجددة.

*كاتب وأكاديمي من سوريا



سوق غنم



تراثنا بات في حكم المهدد بالانقراض. والأسرع انقراضا هي الموروثات الثقافية التي هي اليوم جزء من ذاكرة الناس، وهذه الذاكرة تحتاج لمن يوثقها وينهض بها ويضع لها برنامجا وطنيا للتوثيق.

ثمة اتفاقيات وقعت عليها وزارة الثقافة مع اليونسكو، وهذه الاتفاقيات تحتاج إلى تفعيل ومباشرة سريعة في العمل، وهناك مراكز ثقافية تحتاج لمن يعيد الروح إليها لتنهض بمسؤولية أخلاقية تجاه مشروع الثقافة الأردني.

لا تمضي الثقافة هكذا بدون تذكر ولا تفقد لذاكرة الناس، ولا يمكن لنا أن نرسم خطوط التاريخ بدون التعامل مع فن التوثيق الشفهي ورصد الأشخاص الذين يحملون في وعيهم وذاكرتهم صور الماضي.

وهناك الكثير من الأمثلة، ومنها ذاكرة الناس أواخر العهد العثماني، وهي موجودة لدى نفير قليل من معمّري الأردن، وتناقلوها مع أبنائهم. ولو رصد هؤلاء الأشخاص فسنجدهم لا يزيدون عن عشرين معمراً، هؤلاء يجب اللحاق بهم لتوثيق ذاكرتهم عن "هية الكرك". وهناك جيل آخر من الذين شهدوا بناء الدولة الأردنية، في عصر الإمارة، وهناك الكثير من الأمثلة التي تحتاج لجهود خالصة لوجه الثقافة والوطن لتوثق.

ثمة حالة أشبه بالبيات والاستغراق في النوم، وثمة عادات وطقوس وقصص وخرافات وأساطير ما زالت حاضرة في قرانا وهذه تحتاج إلى توثيق علمي دقيق، وهناك الانماط والأنساق والتقاليد والأعراف، والاهم أوجه النشاط العام من تجارة وحرف وصناعة، ومثال ذلك توثيق الحرف اليدوية والمنتوجات، والعاملين في جوانب الحياة المختلفة.

تصعد الثقافة ويرتفع نصيبها حين يكون هناك وعي بها، والذاكرة هي الجزء الأكثر أهمية في بنية النظام الثقافي. يجب التذكير هنا أن كثيراً من الأمم الحية جمعت أساطيرها، وبعض منها قام منذ وقت قريب بتوثيق كتابات أبناء المدن على الجدران، وبعضها رصد مرابع أغنامها وأسواق الغنم فيها وبيادر القمح، وبعضها رصد مواطن التجار وأماكن تجمعهم السنوية وتتبع خطوط التجارة.

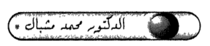
نحن نسأل ما الطريق الأمثل للوصول إلى توثيق علمي بمنهج قادر على إعادة الروح لذاكرة الأفراد عبر التواصل مع الماضي. لا حل إلا بزيادة الاهتمام بثقافة التاريخ الشفهي وتحويلها إلى مشاريع عمل في الجامعات والمؤسسات الثقافية المعنية بحفظ تراث الوطن. ولا حل بدون تحول جذري في النظرة إلى التاريخ والوثيقة ولا حل إلا بالتثاقف الخلاق حول ترسيمات التاريخ الحي في نفوس الناس.

بعض الأشقاء العرب نجحوا في توثيق التاريخ الشفهي ومن ذلك التجربة السعودية والتجربة الليبية والتجربة الفلسطينية، وهي أمثلة واضحة. وقد كان هناك جهود في الأردن لكن لا اعرف أين ذهبت وهل هناك نية لتحويلها لمشروع مؤسسي أم لا؟ هناك جهود سابقة في الأردن، لكنها تحتاج لتراكم ليتحول إلى مؤسسات.

---

* كاتب وباحث اردني
mohannad974@yahoo.com

سرد الحياة وحياة السرد في روايات سيد البحراوي القصيرة



بعنوان "هضاب ووديان"(١) أصدر سيد البحراوي تجربته الروائية الثانية بعد روايته الأولى "ليل مدريد". غير أنه في هذه المرة لم يكتب رواية واحدة، بل ثلاث روايات قصيرة (هضاب ووديان، رحلة الكروان، مغامرة رشيد) ضمها عنوان واحد هو عنوان الرواية الأولى في الكتاب، وكأننا بإزاء مجموعة قصصية؛ بحيث يمكن وصف هذه التجربة التأليفية بأنها مجموعة روائية، ما دامت النصوص الثلاثة تتلاقى في الرؤية والأسلوب أو تصدر عن تجربة أدبية وإنسانية واحدة.

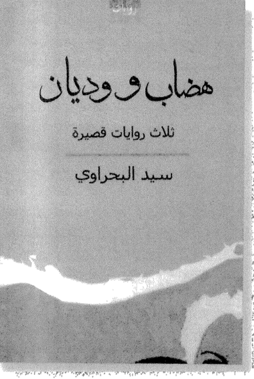
ولعل هذا الاختيار التأليفي أن يفرض نمطا من القراءة الكلية تعمد إلى تمثل نصوص الكتاب على نحو يعيد تشكيل التجربة الموحدة؛ أي الإجابة عن سؤال ضروري: ما هي طبيعة البلاغة التي اعتمدها الكاتب في تكوين هذه النصوص الروائية؟

الرواية بين خطاب المغامرة ومغامرة الخطاب.

لا شك أن أحد سبل قراءة الأعمال الأدبية هو وضعها في سياقها النوعي لأجل فهمها وربما تأويلها أيضا. وإذا كان قارئ هذه النصوص الثلاثة يشعر في النهاية أن الكاتب لم يأخذه في سرد ينطوي على نصيب وافر من الامتداد والتوتر والصراع والتشابك وغيرها من السمات التي ألفها القارئ في بلاغة الروايات؛ فإن ذلك لا يعني أن هذه النصوص انحرفت عن الجنس الروائي، بقدر ما يمكن القول إن صاحبها سعى إلى الإبداع داخل هذا الجنس بما يناسب رؤيته الجمالية والاجتماعية التي نصبو إلى الكشف عنها في هذا المقال.

لقد عمد الكاتب إلى تشكيل نصوصه على نحو يوحي للقارئ بأن ما يقصه عليه السارد من وقائع وأحاسيس أمور حدثت له بالفعل في رحلاته الثلاث؛ أي إنه اعتمد في تشكيله لبلاغة التخييل الروائي بلاغات سردية أخرى من قبيل السيرة أو المذكرات مما يفسر هذه البلاغة المخصوصة التي أقدم عليها لإنجاز نصوصه الروائية التي تتراجع فيها ضرورات السرد التخييلي ومقتضياته المعروفة.

وربما كان تصنيفه لها في إطار الرواية القصيرة علامة أراد بها الكاتب الإشارة إلى هذه الحرية الإبداعية التي اتسمت بها كتابته الروائية. غير أن صفة القصر هنا لا تتنافى مع روح بلاغة السرد الروائي.



ومع ذلك، ينبغي الإقرار بأن هذه الروايات الثلاث تحتفظ بسمات بلاغية الجنس الروائي، تجلت في حرص الكاتب على توفيره للحبكة أو الموقف السردي المتوتر، على الرغم من أن هذا الصنف من الروايات الذي يركز على الذات أو المكان أو يصرح بمضمونه لا يعد بدرجة عالية من الصراع الدرامي والتوتر الحاد الذي يمكن أن يشد أنفاس القارئ.

إن الكاتب الذي يقرر الكتابة عن مغامرة ما قبل قيامه بها يكون قد غامر بالفعل؛ يقول السارد بعد نهاية روايته "مغامرة رشيد": "ومع أن مشروع هذا النص قد بدأ عند قرار اختيار رشيد للرحلة، فإنني لم أكن أعرف كيف

سيتواصل ويكتمل..كان مجرد مغامرة، أعطتها هواجسي الداخلية، وأزمتي مع زوجتي، ومع حياتي واختياراتي السداة، لكن الساعات القليلة التي التقيت فيها بإيفون والتواطؤ المحدود التي تم خلالهما، هما اللذان أعطياها اللحمة، التي جعلتني أستطيع مواصلة الرحلة في رشيد حتى نهايتها وأستطيع إكمال النص."(٢)

هذا إقرار من السارد بأن طبيعة البلاغة التي اختارها في صياغة نصه السردي تعتمد خطاب السيرة والمذكرات؛ أي إنه يعول في نسج نصه على ما تزوده به مغامراته ورحلاته الفعلية وكأن لا مجال للتخييل في صياغة النصوص الروائية.وهنا لا شك يثار سؤال بدهي: لماذا يوهمنا السارد بالأهمية الحاسمة للوقائع الحقيقية في كتابة النص؟ ولماذا هذا الارتباط العلي بين الكتابة وبين ما يجري في الواقع الحقيقي؟

إن أول أغراض السارد وأهمها في اختياره المعتمد على الإيهام بحقيقة ما يروى هو إيقاع التصديق بالواقع المجسد في النص ولفت نظر القارئ إلى أزمة الكاتب الذي اختار أن يعتمد الواقع لتصوير مغامراته العاطفية والجنسية؛ فهذا الكاتب قد لا يمده الواقع بمثل هذه المغامرات، ومن ثم فإن نصه قد يفقد أسباب وجوده.ولكي يتحقق النص ينبغي أن يلوذ الكاتب بالخيال أو الحلم. وفي الحالة الوحيدة التي اعتمد فيها السارد الواقع في تشكيل نصه السردي لم تكن مغامرته مرغوبا فيها.فقد أكرهه هذا الواقع عليها ولم يحوجه الأمر إلى تدبر أو تخيل لإكمال النص؛ فمرارة الواقع هي النص السردي ذاته.على هذا النحو لم يعد الواقع يفرز سوى القبح والشر، أما الجمال فمجاله الحلم والخيال.

تحكي الروايات الثلاث مغامرات السارد أو رحلاته أو خروجه من بيته ومدينته؛ وفي هذا الخروج يتحقق السرد تارة بسبب فساد الواقع (رواية رحلة الكروان) وتارة أخرى بواسطة الحلم (رواية هضاب ووديان) أو التخييل (مغامرة رشيد) حيث يتحول هذا الواقع نفسه إلى عائق من عوائق السرد والمغامرة وتدفق الحياة. على

لا تكتفي هذه النصوص بتصوير أزمة الشخصية المعاصرة في الواقع، بل تصور أيضاً أزمة السرد في واقع مليء بالموانع

هذا النحو عمد الكاتب إلى تكوين بلاغة تعتمد سمة المغامرة لأجل خلق حدث يستطيع بواسطته أن يصوغ سرديا أزمات الشخصية وهواجسها.هذا هو عمود بلاغة الرواية في هذا العمل؛ أي خلق حدث لتصوير شخصية مأزومة والكشف عن الحالة التي تعيشها وعن سماتها الشخصية وسلوكها في الواقع الراهن.غير أن النصوص الثلاثة التي تعتمد هذه الخطة البلاغية البسيطة في الظاهر،تحمل معنى آخر تسعى إلى تصويره وهو أزمة الحياة التي تنذر بأزمة السرد نفسه.

لا تكتفي إذن هذه النصوص بتصوير أزمة الشخصية المعاصرة في الواقع، بل تصور أيضا أزمة السرد في واقع مليء بالموانع. فالسارد المثقل بالأزمات والعلل؛ بعضها معلن في النصوص وبعضها الآخر متروك للاستنتاج، يبحث عن شكل أدبي لصياغة أزمته، أو بتعبير آخر، يبحث عن حدث يخرجه من رحلات روتينية لا تحمل عناصر جذب له أو للقارئ.غير أن هذا الشكل أو الحدث لا يتحققان في الواقع الفعلي؛ أي في مستوى الرحلة باعتبارها فعلا(أستثني هنا رواية رحلة الكروان التي سأعود إليها بعد قليل). وتحققهما في الخطاب أو الرواية دون الرحلة الفعلية، هو السمة البلاغية التي راهن عليها الكاتب لتوصيل أزمة الحياة؛فقد لجأ السارد إلى خلق الحدث بواسطة الحلم في الرواية الأولى، وإلى "فضح السر"- بعد نهاية الرواية الثالثة- والاعتراف بأن الحدث المحكي لم يجر في واقع الرحلة بل أضافه من وحي خياله.

ما الذي جعل السارد في روايتي "هضاب ووديان" و"مغامرة رشيد" يسند وقوع الحدثين البارزين فيهما(اللقاء الجنسي بين السارد وهاديا الفتاة الجزائرية في الرواية الأولى وبينه وبين إيفون السويسرية في الرواية الأخرى) تارة إلى خطاب الحلم وتارة إلى خطاب الكتابة؟

الإجابة الواضحة عن هذا السؤال، هي أن السارد يصور واقعا عربيا محافظا (في المشرق والمغرب) تزداد فيه القيود على الحرية الفردية؛ قيود أخلاقية واجتماعية تخنق الحياة وتوقف مجراها المتدفق. فالسارد في الرواية الأولى يشبع،بواسطة الحلم،رغبته الجنسية المكبوتة؛رغبة طبيعية اصطدمت بالمنع في مجتمع مدينة قسنطينة الجزائرية.وفي رواية "مغامرة رشيد" يضطر السارد إلى التخييل السردي لتعويض حرمانه من علاقة حب بدأت بينه وبين امرأة سويسرية في مدينة رشيد السياحية، وذلك أيضا بسبب قيود الرقابة والمحافظة المفروضة عليهما.

لا شك أن الكاتب أراد أن يوصل هذا المضمون الواضح بواسطة شكل جمالي غير مألوف؛ أعني الإيغال في الإيهام بواقعية السرد وتطابق النص السردي والواقع القائم وكسر توقع القارئ الذي رسخت لديه نصوص الذخيرة الروائية سيناريو سهولة اللقاء الجنسي بين الرجل والمرأة.حيث عمد الكاتب إلى خرق هذا السيناريو المألوف أو السخرية منه بواسطة خلق سيناريو جديد يكشف للقارئ أن اللقاء الجنسي ممتنع على مستوى الحكاية الفعلية وإن لم يكن كذلك بالنسبة إلى الخطاب السردي لهذه الحكاية.

هذا التعارض بين الحكاية (القصة كما حدثت) والخطاب (القصة كما رويت) قامت الروايتان بتعريته لتحقيق بعض الوظائف؛ فهو يلفت نظر القارئ إلى أزمة الحرية في حياة الإنسان العربي، على نحو ما يومئ أيضا إلى أن هذه الأزمة إن نجحت في شل حريته الفعلية وإيقاف مغامراته وبحثه عن السعادة، فإنها من جهة أخرى لا يمكن أن تنتزع منه الحلم أو الخيال أو الكتابة؛ فهذه وظائف وطاقات إنسانية

تمكنه من مراوغة القهر الأخلاقي والاجتماعي والسياسي.على هذا النحو قاوم السارد كل أشكال المنع التي لاحقته في رحلتيه وهددت مغامراته ومن ثم خطابه السردي؛ حيث أفلح- على مستوى الحلم- في تنفيذ مغامرته الجنسية مع هاديا في الفندق بالجزائر، كما أفلح - على مستوى الكتابة- في إتمام علاقة الحب مع إيفون في مدينة رشيد المصرية.

غير أن هذا التعارض لم يحدث في الرواية الثانية "رحلة الكروان" التي تطابقت فيها الرحلة الفعلية مع خطابها السردي (وهو بالطبع مجرد تطابق افتراضي لا أصل له في الواقع حتى وإن قد كان حدث بالفعل)؛ حيث قام خطاب الرواية بتصوير القهر الذي تعرض له السارد من أجهزة الأمن المسؤولة عن حمايته دون أن يضطر الخطاب السردي إلى تجاوز الرحلة الفعلية (أو القصة كما حدثت) أو مراوغتها بالحلم أو الكتابة كما حدث في الروايتين الأخريين. لقد أوى الخطاب السردي التخييلي في هذا النص إلى الحكاية الفعلية مستسلما لما جرى في الواقع.هنا يبدو أن وظيفة الخطاب اكتفت برواية الحكاية لأن السارد لم يعد يملك القدرة على المقاومة عندما وجد نفسه يسبح في تيار الفساد ويستسلم له طوعا أوكرها.

إن قراءة الروايات الثلاث مجتمعة تفرض على القارئ الانتباه إلى التنويعات التي صاغ بها الكاتب العلاقة بين الحكاية الفعلية والخطاب السردي المنجز: تلك التنويعات التي تكشف أن السارد (أو الكاتب) إما أن يذعن في خطابه إلى سلطة الواقع والحكاية الفعلية، أو أن ينشئ خطابا حالما أو تخييليا.في الخطاب الأول يكتفي السارد بالنقل والمحاكاة بينما يتجاوزهما السارد في الخطاب الثاني إلى خلق عالم وهمي مواز للعالم الواقعي، عالم خال من أشكال القهر الاجتماعي والقمع الأخلاقي، حتى وإن أوحى الخطاب السردي أنه لم يخل منها تماما بل أفلح في التحايل عليها ومراوغتها فقط.

لا شك أن هذا العمل الروائي بنصوصه الثلاثة يثير سؤال الكتابة ووظائفها في عالم تضيق فيه الحريات وتزداد أشكال القهر وتتنوع. فالكتابة تستطيع أن تقاوم سواء بتصوير ما يجري في الواقع أو تصوير ما يمكن أو يحتمل أن يجري، ما دامت الكتابة (أو الخطاب) تشكل أداة للسيطرة على التجارب التي يمر بها الإنسان. فقد تمكن السارد بإنشاء خطاب "رحلة الكروان" الروائي من السيطرة على تجربة القهر التي مر بها عندما وُجِّهت إليه تهمة(؟) إلحاق الأذى بالآخرين (أمه وأخته) وذلك عندما وقعت له حادثة سيارة في الطريق إلى الكروان نجمت عنها إصابات طفيفة، حيث سحبت منه رخص السيارة مما أجبره على مواجهة سلسلة من الإجراءات الإدارية الفاسدة للتخلص من الورطة الحقيقية التي حرمته من الاستمتاع بالرحلة التي قام بها برفقة أفراد عائلته بعد سنوات من الوحدة؛ يقول في نهاية الرواية وبعد انتهاء المحنة:"..وقاد محمود السيارة ببطء حتى "الكروان"، وقد انتهى- بداخلي-كل ما كان قد تبقى لدي من شعور بالسعادة"(٣).

لكن السارد الذي انتهت رحلته هذه النهاية غير السعيدة سيبحث عن السعادة في الكتابة، حتى ولو كانت كتابة من الصنف الذي يكتفي بسرد ما جرى. فقد يكتشف السارد فيما سيكتب ذاته،ويصبح-في هذه الحال- انتقال الحكاية من الفعل إلى الخطاب مناسبة للتأمل والفهم.يقول السارد في رواية"هضاب ووديان" بعد شعوره بالعجز عن تناول وجبة العشاء بأطباقها:

السارد الذي انتهت رحلته هذه النهاية غير السعيدة سيبحث عن السعادة في الكتابة

"في زمن مضى، حينما كنت أمر بمواقف مثل هذه، كنت أعيش حالة من التعاسة لا توصف. الآن لأنني أستطيع الكتابة، أشعر بنوع من السعادة والرضى عن نفسي، لأنني قادر على المصارحة وعلى أن أعرف نفسي أفضل مما كنت قبل ذلك. هذه تجارب في الحياة، جميل أن نعيشها وأن نستوعبها، وألا تدعها تفسد علينا الحياة، بل نغلبها إذا أمكن ".(٤)

وبالكتابة أيضا استطاع السارد أن يجسد المغامرة الجنسية التي لم يَجُد بها الواقع المحافظ والتامع، وأن يخلق بواسطتها الحياة والسعادة والتواصل. فلعلها أن تكون الأداة الوحيدة التي يملكها المثقف العربي في الوضع الراهن للاحتجاج والمقاومة والرفض.

بلاغة الصور الجنسية.

في رواية "هضاب ووديان" ورواية "مغامرة رشيد" تهيمن-في مستوى الخطاب السردي- الصور الجنسية المحمومة التي تكشف عن رغبة السارد (أو الساردين) المكبوتة. وقد سبق القول إن بلاغة الروايتين قامت على إبراز(٥) التعارض بين المغامرة في الحكاية الأصلية والمغامرة في الخطاب السردي؛ فالتوهج الذي أسبغه الكاتب على اللقاءات الجنسية في النصين يمكن تسويغه روائيا بأنه سمة من سمات صور الحلم والتخييل؛ فقد صيغت الصور الجنسية في سياق الخطاب السردي ولم تحدث في الواقع الحقيقي، ولأجل هذا حملت دلالات الانطلاق والحرية والاندفاع.كما أن الساردين شخصيتان تعانيان ضروبا من العلل والأزمات الذاتية والموضوعية؛ وفي بحثهما عن الحب (أو الجنس لا فرق بينهما هنا) باعتباره نوعا من الرغبة في الحياة والتواصل والتحرر والسعادة يصطدمان بإيديولوجية قامعة ضاعفت عللهما وبلغت بأزمتيهما الذروة التي دفعتهما إلى التسامي بالرغبة المكبوتة بواسطة الحلم أو الكتابة لملء الفراغ وسد النقص في الواقع والاحتجاج على الإيديولوجية المهيمنة في واقع المدينة التي تفرض قيودا على الحرية باسم الدين أو الإرهاب أو غيرهما.

١- مغامرة الحلم.

تجري أحداث رواية "هضاب ووديان" في مدينة قسنطينة بالجزائر ؛ حيث يرصد السارد تنقلاته داخل الفندق أو خارجه في فضاء المدينة ذات التاريخ العريق أو يرصد مشاعره واسترجاعاته؛ وفي خلال ذلك كله يمتد الحدث الروائي ويتطور، وهو البحث عن "هاديا" أو الدافع الخاص الذي كان وراء زيارته العملية هذه المرة إلى هذه المدينة؛ يقول السارد: "ليس الأمر مجرد شهوة. لها سحرها الخاص، لا تدري أين يكمن بالضبط..ثمة أسطورة خبيئة تريد أن تتعرف عليها. جئت لكي تعرفها، وليس تدري إلام ستصل".(٦)

وطوال النص الروائي تلتحم أسطورة المرأة بأسطورة المدينة: "يراودني هاجس -وأنا أنتظر- أن هذه ستكون آخر زياراتي لقسنطينة فها أنا منذ المرة السابقة وأنا أحاول تملك أسطورتها. أمتلك بعض المفاتيح من المشاهدة والاستماع والقراءة..لكنني لم أستطع بعد. هاديا هي المفتاح الأهم. وإذا لم تتصل..فلن آتي بعد ذلك كما هددتها من قبل"(٧). ويتجلى هذا الالتحام أو التداخل في نص صورة الحلم الجنسية، وهي صورة تداخل فيها جسد المرأة بجغرافية قسنطينة، على نحو ما كثفت سماتها واقع المدينة في تحولاتها الحديثة: المنع وكبت الرغبات والحريات وما يترتب عن ذلك من خوف وانكماش وإصرار على التحدي في الوقت نفسه.

في هذه الصورة الروائية يتحول جسد هاديا -بفعل الإخصاب الجنسي- إلى جسد أسطوري ينتصب ثدياه وينتفضان ليخرجا منهما ماردان؛ جسد كأنه نبيذ وردي معتق لا يرتوي وارده، سحيق ومخيف. جسد يكتسي كامل أنوثته وهو يتحرر من القيود ويلتحم بالجسد الآخر؛ لقد تخففت هاديا من الملابس واهتاجت بعنف وصرخت وتأوهت وغيرت الأوضاع. أما السارد الذي قدمته الرواية منذ البداية مهووسا بالمرأة، يستشعر أقل تلامس بجسدها ولا يدع أدنى فرصة سانحة للاقتراب منها، فقد حملت صورته في الحلم كل سمات صورته الشخصية المرسومة في

في رواية "مغامرة رشيد" يقدم السارد جملة من الحوافز التي دفعته إلى السفر والخروج والمغامرة

الرواية: الرغبة والأزمة والخوف والمنع والتحدي. على هذا النحو شكل الحلم صورة روائية تندغم في السياق الكلي للرواية.

ويجب التنبيه-من جهة أخرى- على أن صورة الحلم المتحررة لم تنفصل عن الواقع المقيد الذي صدرت عنه؛ فالسارد المنطلق في دنيا الحلم والجماع لم يستطع أن يخفي أزمته التي تجلت في انكماشه وخوفه وعدم قدرته على الاستجابة الجنسية لولا الجهد الذي أبداه الطرف الآخر (المرأة) في إنقاذ فحولته وتجديد طاقته. كما أنه في الوقت نفسه تقمص دور القامع والكاتم لأنفاس العملية الجنسية مثلما مارسها المحيط الاجتماعي معه عندما حرمه من تحقيق التلاقي الجنسي الفعلي بالمرأة في عالم الواقع. هكذا انتقل الخوف من عالم الواقع إلى دنيا الحلم؛ وها هو السارد المتخوف والباحث عن اللذة يضغط على جسد هاديا حتى لا يخرج صوتها من الباب وحتى لا تعلن لذتها.

هذا الوضع يوحي باللذة المنتزعة؛ فالسارد ينتزع لذته الجنسية في الحلم تحت سلطان الخوف وسياسة التكميم، كما انتزع مغامرته من الواقع المعاكس بواسطة هذا الحلم نفسه.فهل نملك- في هذه الحال- القول إن هذه الصورة الجنسية ليست في سماتها سوى صورة قسنطينة كما وصفت في كتاب حول المدينة العتيقة حصل عليه السارد في إحدى جولاته بالمركز الثقافي بالمدينة؛ تقول الصورة:

"مدينة محصنة كعش النسر ومتدلية كعنقود عنب مطل على نهر الرمال. وجهها تفاحة من قرميد.. ويداها ربوتان من الحجر الصوان..إن مدينتنا قريبة من السماء والسماء لا تكون زرقاء إلا في قسنطينة كما قال أديبها مالك حداد"(٨).

تتجاور هنا صفتان متعارضتان: (محصنة-قريبة من السماء) في مقابل (متدلية). كما تحيل العناصر المشبه بها إلى حقل الاشتهاء والغواية (عنقود عنب-تفاحة-ربوتان)؛ ولكن هل يجوز الاقتراب من العنقود أو من التفاحة..؟ وهل يمكن مطاولة السماء؟

إن القارئ المتمرس ببلاغة الرواية يجد نفسه مجبرا على أن يتدبر العلائق المحتملة بين هذه الصورة والسياق النصي للرواية، وبشكل خاص علاقتها بالصورة الجنسية التي قمنا بتحليلها حتى يتمثل تلك الدلالة التخييلية التي رامها الكاتب في روايته وأعني بها اللذة المحرمة أو المقدسة التي يتعذر الوصول إليها.

٢-مغامرة الكتابة.

في رواية "مغامرة رشيد" يقدم السارد جملة من الحوافز التي دفعته إلى السفر والخروج والمغامرة؛ فقد كان مرهقا جسديا ونفسيا، يعيش أزمة مع زوجته ومشاكل صحية، ويحتاج إلى الهدوء والتأمل والتواصل مع ذاته، كما يحتاج إلى من يخرجه من سأمه ووحدته(٩)..

يمكن نعت هذا النص بأنه رواية الذات والمكان في الوقت نفسه كما عبر السارد بقوله: "أريد رشيد البشر والمباني. أريد التاريخ كما ترك نفسه فيهما معا-هل أريد أيضا أن أرى نفسي كما ينبغي؟"(١٠)

تلتقي هذه الرواية بسابقتها في تصوير المكان بأبعاده التاريخية وتحولاته الاجتماعية والسياسية في الواقع الحاضر، وذلك من خلال سرد قصة سفر السارد إلى مدينة رشيد السياحية ولقائه بسائحة سويسرية استشعر الحاجة إليها دون أن يفلح في تحقيق حبه لها في الواقع الفعلي. ولأنه قد كان قرر الكتابة عن رحلته من

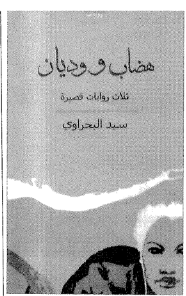
قبل، فلم يكن بالإمكان أن يحرم سرده للرحلة من علاقة حب تنعش هذا السرد وتمنحه أسباب الحياة، على نحو ما تنعش الكتابة نفسها حياة السارد وتمنحها معنى؛ لأجل ذلك قرر اختلاق هذه العلاقة أو انتزاعها من الواقع بواسطة التخييل.فهل نجح التخييل في خلق علاقة حب خالية من الموانع والمعوقات أم أنه مثل الحلم في رواية "هضاب ووديان" لم يكن مفارقا للواقع بل كان امتدادا مكملا له؟

عندما نتأمل صورة الحب التي نسجها خيال السارد بعد أن أنهاه الواقع المحافظ في المدينة، نجدها -على الرغم من ذلك- جزءا من هذا الواقع مهما احتجت على إيديولوجيته وتمردت على قيوده.فاللقاءات الجنسية بين السارد وإيفون تمت في سرية خوفا من تربص المراقبين، وحتى عندما قررا مواصلة لقاءاتهما في القاهرة تدخل الإرهاب وحال دون ذلك.وهل يمكن أن ينفصل السارد في ممارسة التخييل عن حدود الواقع الذي يعيش فيه؟

يقول السارد موهما القارئ بالإفصاح عن مضمون الرواية:"كانت تحتاج وأنا أحتاج. وكلانا احترم الآخر، واحتج،، أو تحايل على قمع مورس ضدنا من البوليس والتاريخ والإرهاب ورغم كل ذلك، ورغم كل ما فيها من قذارة ورقابة ومحافظة نجحت رشيد في أن تحتوي حبنا".(١١)

هذا التصريح يخفي حقيقة أخرى كشفها السارد بعد نهاية الرواية وهي أن الاحتجاج الفعلي لم يحدث سوى بالكتابة أو التخييل السردي وليس بالفعل أو العمل، وأن مدينة رشيد لم تنجح في احتواء حب السارد وإيفون؛ حب مات في المهد لأن رشيد التي سعى إليها السارد ووصفها بالعشيقة، مدينة لا وجود لها سوى في قلوب أهلها الذين أحبهم:"هي ليست قائمة الآن. هي تحت التلة، وربما شمالا في الطريق إلى شاطئ البحر المتوسط"(١٢).

وعلى الرغم من أن عشيقته رشيد لم تنجح في إخراجه من أزمته المتعددة الوجوه؛ فما زال يتطلع إلى اللقاء بإيفون في مدينة رشيد التي يحلم بها؛ مدينة التعدد الثقافي والتاريخ النضالي؛ مدينة تنبذ القمع ولا تخلقه.



فالسارد هنا مثله مثل السارد في رواية "هضاب ووديان" يحلمان بمدن لا تقف في وجه ازدهار الحياة وتتحول إلى فضاءات للتخويف والترهيب ووضع الحواجز بين البشر.

xxx

في هذا العمل الروائي بنصوصه الثلاثة اعتمد الكاتب خطابا سرديا يتقاطع مع الخطاب السائد في جنس المذكرات أو السيرة أو الرحلة في إيهامه القارئ بصدق ما يروى واكتفائه بتدوين ما يحدث له على سبيل الحقيقة. غير أن هذا الإيهام - في الروايتين الأولى والثالثة- لم يكن سوى خطة توخى منها الكاتب إظهار عقم الواقع وجموده وكبته للحرية والحياة ووقوفه ضد السرد نفسه الذي شاء أن ينطلق منه في تكوين حياته وإثبات وجوده. لقد أراد الكاتب أن يواجه الواقع في المدينة العربية بسؤال بسيط ولكنه غير مألوف في الأعمال الأدبية: ماذا لو اقتصر الكاتب المبدع على تمثيل ما يجري في واقعه حرفيا؟ أي ماذا لو لم يسعفه الخيال أو الحلم في تكميل هذا الواقع وتحويله إلى إبداعات سردية إنسانية فاتنة؟

الجواب الذي تفترضه الرواية هو أنه واقع قبيح خال من الحب والحرية والسعادة؛ واقع صوّرته هذه النصوص الثلاثة بصيغ جمالية تنوعت بين الحلم (هضاب ووديان) والمحاكاة (رحلة الكروان) والتخييل (مغامرة رشيد). وإذا كان النص الأول والثالث قد قاما بتكميل الواقع والبحث عن بديل ممكن له ولو كان بالحلم أو التخييل، فإن النص الثاني أذعن له واستسلم لقبحه فجاءت الحكاية كما أرادها الواقع من دون تكميل أو تجميل.ولكن أليست الكتابة الأدبية ذاتها -كيفما كانت صيغتها الجمالية- نوعا من التحدي لهذا الواقع أو نوعا من الاستيعاب للتجارب حتى نتمكن من السيطرة عليها؟

•كاتب وأكاديمي من المغرب

الهوامش

١- هضاب ووديان-ثلاث روايات قصيرة، آفاق للنشر والتوزيع،القاهرة، ط١،٢٠٠٦.

٢- نفسه، ص. ١٥٦.

٣- نفسه، ص.٧٤.

٤- نفسه،ص. ١٦.

٥- أستخدم مفهوم الإبراز هنا باعتباره تقنية جمالية أو بلاغية بصرف النظر عن دلالات استخدامه في إطار التصورات الأسلوبية البنيوية.

٦- الرواية، ص. ٩.

٧- نفسه، ص. ١٤.

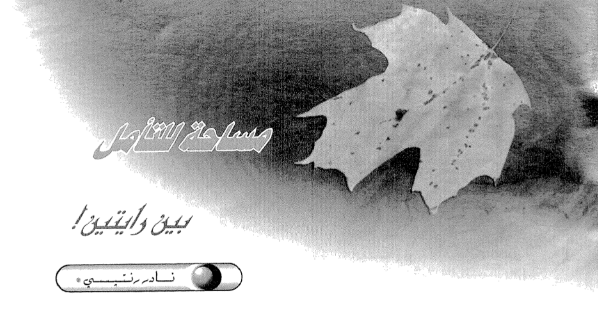
٨- نفسه، ص. ٢٠.

٩- نفسه، ص. ٧٧-٧٨-٨١-٨٢-١٢٨

١٠- نفسه، ص. ٨٢.

١١- نفسه، ص.١٥٤.

١٢- نفسه، ص. ١٥٥.



بين رايتين!

نادر رنتيسي *

قبل سنوات، وبعد الجدل الذي أثارته عبارة الروائي السوري حنا مينا، التي حوّرت اللازمة المعروفة: الشعر ديوان العرب.. لمصلحة الرواية، كان الشاعر العربي محمود درويش قد صرح في متن حوار عابر بأنه "يحسد" الروائيين، ويتمنى لو كان منهم.

وكان ذلك قبل تأجيج الناقد المعروف الدكتور جابر عصفور للصراع الذي بدا وجوديا لفترات بين السرد والشعر.. بكتابه النقدي الذائع "زمن الرواية".

ويؤشر النقاد المتابعون لتجربة صاحب "أحد عشر كوكبا" إلى أن تسرُّب السرد إلى قصيدته بدا بيِّنا منذ منتصف التسعينيات، إلى أن ازداد وضوحا بداية الالفية الجديدة مع ديوان/ قصيدة "حالة حصار".

وسردية درويش كانت نقطة "مرجحة" في سجالات الانتصار للسرد وهو يملأ الصحف البيضاء إلى مداها، دون أن يتورّط الشاعر نفسه في خلاف عبثي حول ذيوع نوع من الادب، دون سواه، فيما مستويات الثقافة، عموما ، تتدنى إلى ما دون قراءة الكف!

وفي كتابه النثري "في حضرة الغياب" يحفز درويش الأسئلة في المربع الشاغر بين النثر والشعر، وإنْ كان هناك منْ يرى أن صاحب "كزهر اللوز أو أبعد" يكتب شعرا متعدد الإيقاع في شكل نثري.. إلا أن الراي المضاد بالخصوصية السردية الظاهرة والتصنيف، غير المؤطر، الذي اختاره الشاعر ذاته حين ثبت مفردة "نص" أسفل عنوان الكتاب، يدفعان باتجاه اصطخاب الجدل، غير المرشح للحسم أنْ: أي الرايتين تخفق باسمه!

لكن درويش فيما يبدو كان الوحيد الذي تخفف من عبء التصنيف، حيال تصديه لكتابة سيرته في تجاور فذ بين الأصل والصورة التي تبتعد وتقترب حسب درجات المجاز والاستعارة في نبض ملحمي. شكل درويش الشاعر نده الإنسان في سياق رواية السيرة مجتزئا منها ما هو شعري بالضرورة، وهو ما جعل القارئ في تقليبه المتئد لصفحات الكتاب، أمام لذة تمرير الأصابع على باب مشغول بالارابيسك!

حين الانتهاء من الكتاب لا بدّ وأن يبرز سؤال أنْ: لماذا يُعيد محمود درويش "سرد" ما كان قد كتبه شعرا؟! المرض وقلق الموت في "الجدارية"، الرحيل وأسئلة الذين ذهبوا في "لماذا تركتَ الحصان وحيدا"، الحب وطبقاته ومذاهبه في "سرير الغريبة"..

ولا ضير أن يتفجّر السجال مجددا؛ فكبار الروائيين مثلا، مازالوا على قناعة أن فنهم هو لسان العرب الصحيح، ويؤشرون على ذلك بتشهي الشعراء لكتابة الرواية عقب مجموعة من الدواوين، يعيدون فيها كتابة الشعر، منثورا، فيما يبدو انه مشي آخر إلى القارئ!

ولا يعني هذا ميلان السجال إلى جهة السرد. ثمة منْ لا يزال يقف في جهة الشعر، شاهرا الحجة بأن الشعراء يكتبون السرد بشروط الشعر، وكثافته، وإيجازه، وقدرته على تطويع لغة النثر اليومي في كتابة عالية في مزاجها الشعري!

.. **وفي** تجربة الشاعر الأكبر بكتابه السيروي يبقى الفصل أمرا صعبا في ترجيح راية على أخرى، ذلك أن الأمر هنا يتعلق بشاعر اصطحب قارئه من الشعر إلى النثر. وهو بالضرورة قادر على إعادته معه، لا في ديوان جديد فحسب، بل ربما في طبعة جيدة لديوان قديم يكون فيه الفصل أنْ: لا فرق بين الرايتين!!

* كاتب وصحافي أردني

البنية والدلالة قراءة في كتاب

"شعر عز الدين المناصرة: بنياته وإبدالاته وبعده الرعوي" لمحمد بودويك

د. عبد السلام المساوي *

لم ينل الشعر العربي المعاصر، إلى الآن، حظه الواجب من الدراسة والتحليل بالنظر إلى تراكماته النصية وإبدالاته النوعية. ومعنى الحظ الواجب، هنا، لا يقصد به كثرة العدد، وإنما الدراسات المنهجية التحليلية التي تروم الوقوف المتأني على التجارب المكتملة بغية فحصها بالأدوات النقدية اللازمة، والكشف عن جذورها وإضافاتها، وإشراك القارئ في متاعها وفوائدها. ذلك أن مثل هذه الدراسات المتأنية وشبه المكتملة، تقدم حصيلة ضافية ليس للشاعر - موضوع التناول فقط - بل وتوسع الدائرة، لتشمل المراحل المختلفة التي تقلب فيها، وتسلط أضواء خافتة أو مشعة على أسماء مجايليه والسابقين عليه، وعلى منظومة الأفكار والتيارات التي ساهمت في تكوينه وتنشئته.



بودويك

ولعل كتاب "شعر عز الدين المناصرة: بنياته وإبدالاته وبعده الرعوي"، للشاعر والناقد د. محمد بودويك الصادر مؤخرا عن دار مجدلاوي للتوزيع والنشر بالأردن، أن يكون واحدا من هذه اللمع القليلة التي اختارت سبّر أغوار تجربة شاعر واحد: هو الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، محاولا من خلاله أن يبسط وعيه الحاد بالتبدلات والتحولات في الواقع والمعرفة، مؤكدا أن ثمة فرقا شاسعا بين القراءة المنهجية التي تروم القبض على الإواليات والأبعاد الفنية والدلالية، وبين القراءة التي يعجزها المنهج، فتعول على الحدس والانطباع.

ثم إن هناك أكثر من سبب لاختيار شعر عز الدين المناصرة ليحظى بهذه الدراسة المتكاملة، فهي تجربة متطورة من حيث نسيجها اللغوي ورؤيتها الشعرية، وبعدها الرعوي، إضافة على تراوحها بين القصيدة النثيرة والتفعيلية. كل ذلك، وهي تتغذى من مرجعية ثقافية واسعة: التاريخ والأسطورة والأغاني الشعبية الفلسطينية.

وقد أشار الباحث إلى أنه يتغيا من دراسته الرد على النقد الإيديولوجي الذي يكيل المديح للتجربة، بعيدا عن التروي والنظر الفني والقراءة النصية الدقيقة، مستشهدا بمقولة المناصرة نفسه: إن قداسة فلسطين، لا تحمي الرداءة الشعرية (مجلة شارف، ع ١٠ غشت ١٩٩٦).

وقد مهد الباحث لكتابه بالحديث عن الأجناس الأدبية، مستخلصا مفهوم الشعر الرعوي وخصائصه، لينتقل بعد ذلك إلى تحقق الرعوية في شعر عز الدين المناصرة، ومعلوم أن الشعر الرعوي ابتكره الشاعر اليوناني

الإسكندري تيوكريت (٣١٠ ق.م – ٢٥٠ ق.م) صاحب "الإيديليا" ويقوم هذا النوع على الإيجاز والبساطة، ووصف حياة الريف، والاحتفاء بالطبيعة والحب الرعوي التلقائي. والاتكاء على الحلم ورثاء واقع الحال. ولقد استمر هذه النوع من الشعر في عصور النهضة، وخاصة لدى الإيطاليين والإنجليز والفرنسيين، وتمثل في الشعر والرواية والتشكيل.

وفيما يخص الشعر العربي، فإننا لا نعدم حضور روحه في الشعر الجاهلي من خلال الحنين والنسيب ووصف الرحلة. وبتخطي هذه الحقبة، نرى الشعر الرعوي يتلبس بالحب العذري، ذلك الذي يتسم بالعذوبة والبساطة والرقة. خصوصا إذا علمنا أن هذه النوع من الشعر نشأ في بيئة رعوية أثمرت علاقة حب بين الشاعر الراعي وفنه تشاركه المهنة في واد ذي زرع.

ولا نعجب إذا استمر الشعر الرعوي بخصائصه في الشعر العربي الحديث، من خلال الاحتفاء بالطبيعة عند المهجريين "يوقع عبر نماذجه المدهشة، نشيد الصورة المرحة إلى حضن الشساعة، ورحم الرحابة، وأمومة الغاب، ملتحفا بالبساطة والبراءة والحلولية" (الكتاب ص ٧٥). كما أن الأمر ذاته، تتيحه القصائد البكر للشاعر العراقي بدر شاكر السياب. أما على المستوى الفلسطيني، فتمثل الأعمال الشعرية الأولى لمحمود درويش وسميح القاسم نماذج للشعر الرعوي، من خلال الطراوة الغنائية المكرسة للأرض المسروقة (الكتاب ص ٧٦).

ويعتبر محمد بودويك الشاعر عز الدين المناصرة الأكثر احتفاء بالرعوية الزراعية إبداعا وتنظيرا، بمعنى أنه لم يكتف بعفوية الإبداع، بل عزز نزوعه بالإحكام النظري، علما بأن النزوع الرعوي تزامن مع بدايات الشاعر التي كانت فطرية وطفولية، كما يشير هو ذاته في حوار أجري معه في جريدة "القدس العربي" – العدد ٢٤٢٦، فبراير ١٩٩٧. ويشير محمد بودويك إلى أن ديواني الشاعر "كنعانياذا" (١٩٨٣) و"رعويات كنعانية" (١٩٩١) هما خير ما يجسد هذه المنزع في تجربته الشعرية. وفيهما تتضح الرؤية الشعرية باعتبارها رد فعل ضد تشيؤ العالم وملاذا رحيما من جحيم الظلم، وتراجيديا الاقتلاع والقتل (الكتاب ص ٨٥).

ينبغي التمييز بين الاستثمار الحنيني للطبيعة في الشعر الرومانسي والإيهام الفني الزمني للطبيعة ذاتها في رعويات المناصرة

من هنا ينبغي التمييز بين الاستثمار الحنيني للطبيعة في الشعر الرومانسي والإيهام الفني الزمني للطبيعة ذاتها في رعويات عز الدين المناصرة، والفرق واضح بين الاستثمارين. ففي الثاني يتم تجاوز البساطة إلى تصوير حياة الريف النقية، في إطار غنائي يميل إلى تفصيح الألفاظ العامية الزراعية ذات الجذر الشعبي، واستلهام أنواع الشعر الشعبي كالدلعونا والعتابا والمعنى، وقد أضاف إليها المناصرة الجفرا ذي الأصول الشامية؛ والنتيجة تحقق البعد الغنائي بامتداداته الشعبية والرعوية التي تؤكد الالتحام بالأرض والخوض في مديحها، والتناول الحسي للمرأة رمزا للخصوبة والولادة والاستمرار. ويشير الباحث إلى أن الشاعر يحرص على أن يوائم بين هذه الثيمات وبين الملفوظ اللغوي الذي يستدعيه، إذ يحافظ على المفردات العامية بعد أن يجري عليها تعديلات بغاية تفصيحها وتذويبها في لغته. وفي هذه السياق يقول المناصرة: "عندما كنت أتعامل مع اشتقاقات المعجم الشعري الرعوي الزراعي، وأفصح العاميات، و"أنظمها" بخيط تبغ حقول بلدة "بني نعيم" كنت أتعذب مع معجمي الشعري، لأن تفصيح الألفاظ العامية لم يكن قد أصبح "موضة" كما هو الآن" (عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري، ص ٥٤٢). هكذا يتأتى للشاعر عز الدين المناصرة المزج بين الممارسة الشعرية للرعوية وبين الكنعنة، معلنا بذلك عن هويته الفنية الحقة المتمثلة في الوفاء للقناع الأسطوري والتاريخي والجغرافي، وكأنه بذلك يخالف التشيؤ وعدوانية المدن الكبرى والشر المستشري في كل البقاع. ويلخص الباحث د. محمد بودويك رأيه في رعويات المناصرة قائلا: "إن الرعوية خصيصة مركوزة في شعرية الشاعر، بل مكونا بانيا لا يمكن مجال تصور قوام شعريته من دونه، إذ تتقوم به وتنهض عليه، متشبكا مع مكونات وعناصر أخرى، من بينها الكنعنة باعتبارها حجر الزاوية في مشروعه الشعري الذي ما فتئ ينتسج زاهيا وملونا ومتشامخا منذ مجموعته الأولى: "يا عنب الخليل" (الكتاب ص ١١١).

ويخصص الباحث الفصل الثاني لأبرز الثيمات التي تهيمن على شعر عز الدين المناصرة، فيحددها في ثلاثة: "مجنون حفرا" و"الفقد والخروج"، ثم "عوليس وإيثاكا"، والثيمات المهيمنة تتفرع بدورها إلى موضوعات جزئية تتفرع عنها، فثيمة "مجنون جفرا" نجده يقسمها إلى: (الأرض – الأرض) و(الأرض – المرأة) و(المرأة – المرأة). ويربط ثيمة الخروج بأسطورة الأوديسا اشعاريا، فيما يستعيد أسطورة "إيثاكا" من خلال بعدها المستحيل والآخر الممكن.





وإذا كان في عادة الدارسين أن يخلصوا إلى الدلالات بعد التحليل البنيوي والنقدي للبنى اللغوية والأسلوبية، والتي تكون من الناحية المنهجية منطلقا منطقيا لبلوغ الهدف وتحديد الدلالات، فإن الباحث يضمر هذه الخطوات الإجرائية على مستوى التناول، لكنه يبرزها على مستوى وعيه النظري، ويؤكد أنها عمليات ضرورية قام بها في كواليسه النقدية ليصل في النهاية إلى نتائجها. وفي هذا السياق يقول: "لقد أخذنا على عاتقنا أن نقارب المتن إياه مقاربة تتغيا الغوص في

مائه، والجوس خلال أدغاله والتفاف شجراته، والنزول عميقا إلى طواياه وجناياه وزواياه، وكدنا في ذلك ومادتنا ودعامتنا النصوص نفسها، فمنها المنطلق، وفيها القراءة والتفكيك، وإليها العودة عند الضم والتركيب. وعولنا حدسنا اللغوي ومسارنا القرائي، وتلقينا الأسلوبي وطول معاشرتنا للنصوص والإقامة في حجرتها حينا والفيء إلى ظلها حينا آخر" (الكتاب ص ١١٥). والحق أن في منهج هذه الدراسة ما يؤكد كلام الباحث، بدليل أن الفصل الأخير منها يعكس هذا الجهد التحليلي الكبير، إذ يتطرق فيه إلى المكونات الشعرية والدوال المهيمنة، والتي ركزها في الفاعلية الإيقاعية، والفاعلية التصويرية، والفاعلية التناصية، إلا أنها وبمنطق التدرج من العلامة إلى الدلالة، ومن الظاهرة النصية إلى العمق المعنوي، كنا نتمنى أن يعيد ترتيب الفصول، فيجعل "المكونات الشعرية والدوال المهيمنة" في الفصل الثاني ويؤخر الموضوعات والثيمات ويوردها في الفصل الثالث. وهكذا يتيح لآلته التحليلية والنقدية أن تسبر أغوار الفاعليات النصية، بحثا عن الجموح المعنوي والدلالي الذي تؤججه مؤثثات النص الشعري ومكوناته اللغوية والفنية. إلا أن ما يشفع للباحث في توخي منهجية البدء بالثيمات، وتأخير الفاعليات النصية، هو الاطمئنان إلى مركزية الأرض في الشعرية الفلسطينية، باعتبارها الشغل الشاغل والهم الثاوي في عقل الشاعر، وكذلك الأمر بالنسبة لموضوع الخروج والمنفى، ونشدان العودة، فهي موضوعات مركوزة في وعي الشاعر الفلسطيني ولاوعيه حتى قبل وجود النص ذاته.



وقد شكلت الأرض محور المبحث الأول من الفصل الثاني باعتبارها أم الموضوعات التي دارت حولها تجربة الشاعر عز الدين المناصرة. وقد وجد الباحث سبيلا مرنا، وهو يمهد لهذا الموضوع بالاستناد إلى الثقافات الإنسانية التي احتفت بالأرض في فجر البشرية، وإن كان ذلك الاحتفاء مقرونا بالطقوس الوثنية والتصورات الاعتقادية التي سمت بالأرض إلى مستوى التقديس. فهي المهاد والوجود، وهي الأنثى الرحيمة المعطاء، وهي في الختام موطن الجثمان وسريرة الأيدي. ويرى محمد بودويك أن الشاعر الفلسطيني لم يتجاوز رمزية الأرض وأبعادها الأسطورية إلا بعد الثمانينيات؛ عندئذ انفصلت الأرض عن رمزية الوطن، لتلتحق بشبيهتها الأندلس، لما بينهما من وشائج القربى. وغدت الكنعنة في شعر عز الدين المناصرة هي الجذر التأسيسي للأرض الفلسطينية المسروقة باعتبارها امتدادا للكيان الفلسطيني، وصونا لذاكرتها من التلف ضدا على مزوري تاريخها وهويتها. وهكذا أصبحت أسماء الأمكنة في نصوص المناصرة رمزا ومعنى وجزءا من المكان الأكبر ضمن بلاغة المجاز المرسل الذي يصور الجزء ليدل على الكل. وكانت مدينة الخليل هي الصقع الشعري الذي تهجس به القصيدة فيما هي تروم استعادة فلسطين، ذلك أن "فلسطين بالضم والجمع والامتداد، شكلت استعارة كبرى ورمزا مركزيا، ودالا إيقاعيا ناظما، بالمعنى الميتوتيكي في شعريتهم. وارتسم القاع التاريخي، والأساس الكنعاني، مؤتلقا ينضح وضوحا وسطوعا في شعرية المناصرة" (الكتاب ص ١٢٦).

وعموما، فقد أفاض الباحث في تتبع ثيمة الأرض وسبر أغوارها وتشكلاتها، وفق العلاقات التي تنسجها مع المكونات الأخرى. وكأنه كان بذلك يمهد للدخول إلى ثيمة الفقد والخروج، أو ما اصطلح عليه بـ"الديسابورا الفلسطينية"، وكأن الفلسطيني محكومٌ عليه بترك أرضه بسبب التوراة، وما اعتراها من تحريفات وخرافات. "إنها سخرية أقدار، ووجيع مفارقات، ونكد دنيا بتعبير المتنبي، أن يجد المرء نفسه خارج أرضه من دون اشتهاء ولا اضطرار ولا جرم أتاه. من هنا تم تسويغ المقاومة والنضال ميدانيا، والكتابة الإبداعية وجدانيا التي تشرنقت - بالأساس - في بداياتها حول التذكير بهوية الأرض والشعب الفلسطيني" حسب تعبير الباحث محمد بودويك (الكتاب ص ١٦٩). ولعل عز الدين المناصرة يعكس هذه المقاومة في القصائد القوية التي ضمها ديوانه "يا عنب الخليل" الذي تضمنته أعماله الكاملة الصادرة ضمن طبعة خاصة سنة ٢٠٠١، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، كما في المجاميع الشعرية الأخرى كرعويات كنعانية، وحيزية، والخروج من البحر الميت، وقمر جرش. ولأن الوقوف على ثيمة الفقد فقط لن يكون بإمكانه سوى النوح والرثاء، فقد كان لا بد من أن يعقبه خطاب شعري آخر يستشرف الإعادة والاستعادة، وهو ما تتبعه الباحث بحنكته التحليلية في المبحث الثالث، وأطلق عليه "عوليس وإيثاكا: نحو استعادة إشعارية". وخلاله تتم الإشارة إلى نضوج كتابات المنفى الفلسطينية، تلك التي تقوت بالخلفيات الثقافية العالمية، وغدت خلال ذلك كتابات لا ترى إلى المنفى كمفهوم مضاد لمفهوم الوطن، بل كإقامة مؤقتة في الكتابة ونصا ضروريا بديلا من أرض ضائعة (الكتاب ص ١٩٠). إنها أشبه بالرحلة العوليسية، لكن الرحلة هذه المرة تمت بواسطة التخيل الشعري الذي بإمكانه اختراق حجب المستحيل وعراقيله، من أجل الوصول إلى "إيثاكا" الهدف والمبتغى؛ وليست "إيثاكا" الشعرية سوى تحصين فلسطين من الضياع المطلق وإبقاء فقد الأرض في دائرة الاحتلال المؤقت، وذلك ما نحته أشعار عز الدين المناصرة في هذا الاتجاه.

وفي الفصل الثالث من كتاب "شعر عز الدين المناصرة: بنياته وإبدالاته وبعده الرعوي" يخصص الشاعر والناقد محمد بودويك، ثلاثة مباحث أساسية للاشتغال على البنى الفنية للمتن الشعري المناصري، وتقوم على الفاعلية الإيقاعية، والفاعلية التصويرية، والفاعلية التناصية. والحق أن هذه الفاعليات تشكل القطب الباني للنص الشعري مهما كان نوعه وانتسابه.

إن "الإيقاع هو الشكل الداخلي للمعنى. ولا عبرة بقول من يذهب إلى أنه مكون أساس يشتغل إلى جانب مكونات أخرى لإنتاج الدلالة" (الكتاب ص ٢١٩). ويضيء محمد بودويك مسلكه - في هذا المبحث

– بتنظيرات الشاعر الفرنسي هنري ميشونيك الذي يرى "أن الإيقاع لا يقوم بالضرورة على التكرار، وعودة الدورة إلى بدئها، وإن لم يكن عنصر الانتظام ودائرية الحركة غائبا عنه. إنما المتفق عليه والحاصل بشأنه شبه إجماع، أن الإيقاع محايث للحركة، ولسيرورة الحياة ونظام الكون في تجلياته المختلفة". (نقلا عن كتاب بودويك ص ٢١٩).

وبكثير من الذكاء ينطلق الباحث من مجموعة من التعريفات التي أفردها الدارسون للإيقاع الشعري، لينتصر للحمولة المعنوية والدلالية التي تضفيها المكونات الإيقاعية بمستوياتها الخارجية والداخلية على النص، حتى إن البحر الواحد يأخذ أكثر من تجل في نصوص مختلفة، ما دامت حركة النفس وتوجسات الذات هي من يلبس الأصوات أبعادها الرمزية. وبهذا التوجه – في فهم الإيقاع – يقارب محمد بودويك هذه الفاعلية الشعرية في تجربة الشاعر عز الدين المناصرة.

وقد لاحظ الباحث أن ثمة خصيصة وزنية مهيمنة على تجربة عز الدين المناصرة، ويتعلق الأمر بطغيان بحرين اثنين على نصوصه، هما المتدارك والمتقارب، ويبرز ذلك بانشغالات الشاعر بالمكونات اللغوية والتصويرية والصوتية والدلالية عن أي تفكير بالشكل الخارجي. بل أكثر من ذلك، فهو "يشغل البحرين بوعي جمالي راق ورائق مستفيدا من إمكاناتهما الإيقاعية المختلفة" (الكتاب ص ٢٣٢)، ونفس الأمر بالنسبة للقافية التي تأتي تحلية للبنية الصوتية المتكاملة المندمجة بالعوالم المختلفة للنصوص الشعرية. ويتجاوز الباحث دراسته لهذه الخصيصة الجزئية في الإيقاع الشعري، لينفتح على المكونات الإيقاعية الأخرى، ليلاحظ أن التكرار المفرد والمركب شكل قطبا مهماً في إضافات الشاعر الفنية. وقد أسهب الباحث في هذا المكون، فاستخلص جملة من علامات الإيقاع الداخلي والصوتيات التي تسم شعر المناصرة بميسم التميز والإضافة النوعية التي تجعل الأثر الصوتي فاعلا في الدلالات العميقة.

د. محمد بودويك
شعر عز الدين المناصرة
بنياته
إبدالاته
وبعده الرعوي
دراسة نقدية

وفي مبحث المتخيل الشعري، يقدم محمد بودويك فرشا نظريا يلتقط فيه عصارة ما تحقق لدى دارسي هذا الجانب الحيوي الذي يعتبر الفيصل الحاسم بين الشعر والنثر، فيستنجد بآراء الشعراء القدامى والمحدثين، ليستخلص المفهوم الجوهري للصورة الشعرية التي ارتفعت بنصوص عز الدين المناصرة إلى مقام سام. فالمعاني المجردة تتلبس بلبوس حسية يلعب فيها التشبيه والاستعارة دورا ديناميا في التحويل، وتحريك الأشياء الجامدة "هي إذن، قدرة المتخيل الشعري الخارقة على مزج العناصر.. وصهر المكونات.. وتوحيد الشتات، وتشتيت الواحد..." (الكتاب ص ٣٩٥). ولعل أسلوب المفارقة أن يكون واحدا من الأساليب الحداثية التي وسعت الأبعاد الدلالية للصورة المناصرية، التي حاولت الوقوف على الوضع المأزوم الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني في رحلة عذابه اليومي.

وعموما فالباحث يقسم أنماط التصوير، وهو يقارب متن عز الدين المناصرة، إلى الصور الحسية والصور التجريدية والصور الرمزية. ولا شك أن الذائقة الشعرية التي يتحلى بها د. محمد بودويك، باعتباره شاعرا، قد سهلت عليه أمورا كثيرة وهو يتنقل بين قصائد عز الدين المناصرة تحليلا وتدقيقا، مزاوجا بين ملكاته النقدية وهباته الشعرية التي أضفت على المبحث صفة التحكم في التحليل والتذوق الجديرين بشاعر ناقد.

ومن المتخيل الذي يشكل مجالا لتلاقي كل المكونات الشعرية، ينتقل الباحث إلى دراسة التناص في شعر عز الدين المناصرة، باعتباره إحدى البنيات التي تعطي للنص شرعية انوجاده في علاقاته المختلفة بالمرجعيات الثقافية والإبداعية. وهي علاقات تتأسس على ممارسات متنوعة وأشكال استحضارية تدمج المناصص في صلب اللحظة الإبداعية إخفاء وإظهارا، بحسب الأبعاد الدلالية والجمالية المرغوب في إقامتها، بدءا من عناوين النصوص والدواوين، مرورا بمفاصل النص ومسمياته. ولا شك أن المتخيل والصور الشعرية تجد في المناصصات مادة هائلة للتحويل والدمج البنيوي داخل الأمشاج النصية، سواء أكان النهل من التناص الأسطوري أو الديني أو الثقافي العام.

وانطلاقا من كل ما سبق، فقد قدم الباحث والشاعر محمد بودويك للمكتبة العربية دراسة علمية على درجة كبيرة من الأهمية، حاولت أن تعيد الاعتبار الرمزي لأحد أبرز الشعراء الفلسطينيين الذين رفعوا القصيدة في وجه كل محاولات الطمس والتهديد، ومهروا الشعرية العربية بأنساغ إبداعية ومكونات جمالية، شكلت إضافات نوعية وأعطت للشعر العربي عموما وللشعر الفلسطيني خصوصا، مصداقية إبداعية حررته من تلك النظرة الإشفاقة التي جعلت الألم الفلسطيني بمفرده مدعاة للاحتفاء بالقصيدة.

لقد شغل الباحث كل أدواته البحثية – كدارس – وطاقاته الإبداعية والتذوقية – كشاعر – ليقدم للقارئ العربي كتابا مهماً ومفيدا لكل من يريد التعمق في دراسة الأدب الفلسطيني الحديث.

* شاعر وناقد من المغرب

تأصيل المرويّات السرديّة الجديدة "الأيك في المباهج والأحزان"

شهلا العجيلي *

١- خطابا المتن والهامش في الثقافة العربيّة:

لا شكّ في أنّ الشعر بقي الممثّل الرسميّ للثقافة العربيّة على مدار ألف وخمسمئة عام ونيّف من تاريخه، وما يزال، على الرغم من محاولات النتاج السرديّ الهائل اليوم منازعته المكانة التي كوّنها لذاته عبر هذا التاريخ الطويل.

"على أنّ الهيمنة الشعريّة لم تمرّ دون مقاومة، بل كان هناك علامات على ضروب المقاومة، وإن كانت ضعيفة، إلاّ أنّها تشير إلى نوع من الحيويّة الذهنيّة الحواريّة والمتمرّدة، والتي لم يجر استثمارها وتطويرها، وهذه هي أنساق الرفض والمعارضة، نجد أمثلة منها في القصص المرويّة في حكايات الشعراء وأخبارهم، وهي قصص ليست حقيقيّة، وهذا هو ما يمنحها قيمة ثقافيّة، إذ إنّها لسان حال الثقافة في الاعتراض والنقد ومحاولة التعرية. ونحن لو تمعّنا بالقصص المحكيّة عن الشعراء، لوجدنا فيها أشياء توحي بمحاولة الثقافة، مستعينة بالسرد، لكي تتكلّم على الهامشيّ والمغفول عنه، وهناك سنجد الصوت الآخر(١)".

إذن، فقد رافق السرد الشعر في مسيرته، لكنّه يحضر، كما وصلنا عبر المدوّنة التاريخيّة ــ الثقافيّة، دائماً في الظلّ، أو في الدرجة الثانية، لكن للعرب نثرهم الذي يقول عنه الجاحظ في البيان والتبيين: "فما تكلّمت به العرب من جيّد المنثور، أكثر ممّا تكلّمت به من جيّد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره(٢)".

يمكن القول إنّ الشعر عموماً بقي خطاب سلطة أو متن، في حين اتخذ السرد دور خطاب العامّة أو الهامش، وعلى الرغم من ذلك فإنّ ثمّة مرويّات تمثّل خطاب متن أو سلطة أيضاً، كما أنّ هناك شعراً يمثّل الهامش، كتلك التصانيف التي جمعت من أجل السلطان في معظمها، ووصلتنا عبر المؤسسة الرسميّة وبالطرق الشرعيّة، أو التي وضعها أقطاب الثقافة الرسميّة الذين كانوا النخبة بمقاييس النسق في عصرهم أمّا كتب العامّة، وثقافتها، وتصانيفها، فغيّبت، وصارت هامشاً للثقافة العربيّة.

بقيت الأنواع الأدبيّة الحديثة التي دخلت الثقافة العربيّة في القرن التاسع عشر، موضع شكّ كونها جاءت مع توسّع السيطرة الاستعماريّة على المنطقة العربيّة، ثمّ صار للأنواع الأدبيّة التي تنتمي إلى الجنس السرديّ حظوة، سيّما في النصف الثاني من القرن العشرين، فنشطت الكتابة العربيّة فيها، إلاّ أنّها كانت في الكتابة السرديّة التخييليّة عموماً، وما يترتّب جرّاءها من نقود، في حين يمكن الكلام على قطيعة مع الكتابة التراثيّة كالمقامة، والتصانيف، والموسوعات، وكتب الأخبار، التي لعلّ المقالة الصحفيّة باتت تنوب عن القيمة المعرفيّة التي كانت الأخيرة تحملها. مع ذلك بقي الشعر الممثّل الرسميّ للمتن الثقافيّ، ذلك أنّه الخطاب الذي احتكر مشروع التحديث في الثقافة العربيّة(٣)، وبقيت الشخصيّة العربيّة شخصيّة شعريّة، "غير أنّ هذا ليس خبراً جميلاً كما نعتقد... فما اكتسبناه من السمات الشعريّة قد طبع ذاتنا الثقافيّة والإنسانيّة بعيوب نسقيّة فادحة، ما زلنا ننتجها ونعيد إنتاجها ونتحرّك حسب شرطها، ولعلّها هي المسؤولة عن كثير من عوائقنا الحضاريّة(٤)".

٢- وراء "الأيك"، ما وراء الأدبيّة:

يمكن عدّ إنتاج كتاب "الأيك في المباهج والأحزان" للروائي والصحفي المصريّ "عزّت القمحاوي"، نوعاً من إعادة الاعتبار للمرويّات السرديّة العربيّة، سيّما غير التخيليّة، إنّه ذلك

النوع من الكتابة التي بقيت في الظلّ، بسبب طاقتها الثقافيّة النقديّة العاليّة، يقف المبدع كلّ نصّ من نصوص هذا التصنيف على موضوع، يجوب في تاريخه، ومتعلّقاته في القديم والحديث، وفي فنون عدّة.

يحاط هذا النوع من التصانيف بهالة اختراق التابو، ولكن على خلاف تصانيف القدماء التي يشكّل الموضوع ومقاربته حالة التابوهيّة فيها، فإنّ الحالة التابوهيّة في "الأيك في المباهج والأحزان"، لا تتأتّى من تحدّي الثقافة بطرح الموضوع الممنوع، بل تتمثّل فيما وراء الموضوع، أي في طريقة الكتابة ذاتها، التي تشكّل حالة نقد لثقافة المؤسسّة، من خلال تمثيلات عديدة، لمواجهات عديدة بين رغبة السلطة، ورغبة الآخر الذي يقابلها معرّضاً للإقصاء والتهميش.

يقوم الكتاب على مجموعة من النصوص، التي يربط بينها كلّ من التحايث في البنية الثقافيّة- الاجتماعيّة ذاتها، والرؤية الذاتيّة للمبدع.

ويمكن القول إنّ "الأيك في المباهج والأحزان" تمثيل مشرق للثقافة الجديدة، و"الثقافة الجديدة ليست منبتّة عن القرون الماضية والبلاد المتنازحة والتجارب الحكيمة، والثقافة الجديدة ليست مقطوعة الصلة بالتاريخ، التاريخ لا وجود له بمعزل عن ثقافة جديدة... الأدنى محتاج إلى الأقصى، والأقصى محتاج إلى الأدنى(٥)".

يشبه الخروج من السرد التخييليّ الصرف إلى هذا النوع من الكتابة السرديّة، الخروج من ثقافة الشعر إلى ثقافة السرد عموماً، فهذه الكتابة السرديّة التي يمثّلها "الأيك" تحمل فكرة الاختلاف، والمغايرة، لأنّها تجمع احتمال فكرة النموذج، والبطولة، إلى قبول المعايب والتوسّط، كما تجمع بين الفضائل والرذائل في سياق واحد، وتخرج من سياق التعظيم إلى ميدان الملاحظة(٦)، وتتابع التسلسل التاريخيّ لتغيّرات القيمة الثقافيّة في وجهيها الأنثربولوجي والجمالي.

تعنى هذه السرودات الأدبيّة بما وراء الأدبيّة، فتقوم بتبئير ما لا يندرج تحت تصنيف الجماليّ في الثقافة، بالاتساق مع ما يصنّف تحت الجماليّ بالمفهوم الرسميّ للأدبيّ، في حالة مقارنة، على سبيل إظهار الضدّ بضدّه، إذن هذه الكتابة تمثّل حالة مواجهة بين الرسميّ، وبين الفعل الجماهيريّ والثقافيّ الذي يقع تحت تأثير ما هو غير رسميّ، كالأغنية الشبابيّة، والنكتة، والإشاعات، واللغة الرياضيّة والإعلاميّة، والدراما التلفزيونيّة وما إلى ذلك من خطابات فاعلة، أغفلت لمجرّد أنّها ليست ممّا يحسب في حساب الراقي، كما تقرّره المؤسسة الأدبيّة وشروطها الجماليّة البلاغيّة(٧).

تهتمّ هذه الكتابة بالسياق الطبيعيّ للأشياء، لا بالسياق الفنيّ كما في الرواية مثلاً، فتنظر إلى الأشياء لكن ليس بمعزل عن التاريخ، لذا تصير الكتابة في خدمة الإنسان العاديّ، بل الكسول أيضاً، الذي يمتلك آليّة تخيّل كامنة، أو آليّة تلقّ باتجاه واحد، أو الذي لا يقتنع بالجنس السرديّ بوصفه تخييلاً، فتسطو عليه المعرفة سطواً خلال عمليّة القراءة.

٢- *التعاليات النصيّة تيمة ثقافيّة:*

يقوم الأيك على أشكال عدّة من التعاليات النصيّة، والتعالي النصيّ transtextualite هو كل ما يجعل نصّاً يتعالق (يدخل في علاقة) مع نصوص أخرى، بطريقة مباشرة أو خفيّة، وتتحقّق في الأيك تناصّاً، ومناصّاً، ومعماريّة(٨)، على الشكل الآتي:

١-التناص intertextualite:

ويعني تلاقح النصوص عبر المحاورة والاستلهام والاستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة(٩).

يبدو ذلك التحاور مع نصوص غائبة أو حاضرة كثيراً في كلّ نصّ من نصوص "الأيك" على حدة، بدءاً بتعالقها مع الكتب المقدّسة، وانتهاء بالسرود البصريّة المتمثّلة بفتيات الترويج لقنوات الجنس الفضائيّة، ففي "حبس الرحبة" مثلاً نجد التناصّ مع النصوص المقدّسة، في حكاية شجرة المعرفة وعلاقة إبليس وآدم وحوّاء عبرها، كما نجد حواراً مع وثائق تعود إلى العصر الفرعونيّ، ومع نصوص أدبيّة أخرى، قد تكون رواية عربيّة، مثل رواية "قصر الشوق" لنجيب محفوظ، أو رواية غربيّة، مثل رواية "القديس فرنسيس" لكازنتزاكس(١٠).

يبدأ نصّ "مصايد الوحشة" على الشكل الآتي: "في رواية وداعاً للسلاح يحمل همنجواي ضابطه الهارب من الحرب إلى فندق في الشمال الإيطالي(١١)".

يبدو التناصّ في "مسخ الكائن"ـــ وهو نصّ في موضوع المواجهة مع أشكال السلطة سواء أكانت إلهيّة أم بشريّةـــ تجلياً واضحاً لحالة مثاقفة مع الذات، ومع الآخر، في الماضي، والحاضر، ويمثّل حالة المثاقفة هذه الكلامُ على رواية "المسخ" لكافكا، وقصّة "الأنف" لـ غوغول، ثمّ "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم، فأعمال يوسف القعيد، وأعمال المخرج السينمائي صلاح أبو سيف، لننتقل إلى موضوع آخر يتوالد من الأوّل عبر آليّة المسخ، وهو التشوّهات الناتجة عن الفساد، والتي تكون في الداخل، فتنعكس على الخارج، حتّى تصل القفا، فيعود التناصّ حالة مثاقفة مع الذات في التراث العربيّ الإسلاميّ مع "نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب" للتيفاشي(١٢).

٢- المناص أو النصّ الموازي paratexte:

ويقصد به كلّ ما يخصّ عناوين النصّ، وعناوينه الفرعيّة، والمقدّمات، والذيول والصور وكلمات الناشر... إلخ(١٣).

هذا ما نجده جليّاً في عنوان الكتاب "الأيك" الذي تحيله الذاكرة الثقافيّة مباشرة إلى أحد أشهر التصانيف في التراث العربيّ الإسلاميّ، وهو كتاب "نواظر الأيك" للشيخ جلال الدين السيوطي، وإن اختلف المضمونان، اللذان تجمعهما الميزة التصنيفيّة للعنوان الذي يحكي التفرّع، والتنوّع في الموضوعات، على غرار شكل الأيكة، وهي الشجرة متفرّعة الأغصان.

٣- معماريّة النصّ architexte:

إنّه النمط الأكثر تجريداً وتضمّناً، إنّــه علاقــة صمّاء تأخذ بعداً مناصيّاً، وتتصل بالنوع: شعر، رواية، بحث(١٤)... بل أجد فيه أبعد من ذلك، وأقصد البناء الفنيّ الذي يشكّل كيفيّة الحكي، التي نجدها في العديد من كتب التراث، سواء أكانت كتباً تمثّل ثقافة المتن مثل "المستطرف من كلّ فنّ مستظرف" للأبشيهي، أو التي تمثّل ثقافة الهامش مثل "ألف ليلة وليلة"، أو "الإمتاع والمؤانسة" للتوحيدي، أو "قطب السرور في أوصاف الخمور"

لابن أبي إسحق الرفيق النديم، حيث تقوم جميعها على الحكايات المتوالدة، بوصفها تقنيّة سرديّة، وأبعد من ذلك بوصفها أداة نقديّة، فتقوم نصوص "الأيك" على مبدأ الحكايات المتوالدة، ومحورها الموضوع ذاته، ترد حكاية عنه في الماضي، وأخرى في الحاضر، فضلاً عن الكلام على متعلّقات هذا الموضوع الفنيّة أو الأدبيّة أو العلميّة وهكذا...

٤- مكاشفة جماعيّة للثقافة:

تبدي نصوص "الأيك" رؤية نقديّة ثقافيّة لدى مبدعها، تعود إلى الإحساس العالي بالأشياء، يمكّنه من استنطاقها بما هو غير تقليدي، فنحن محاطون بما تكلّم عليه من ظواهر أخلاقيّة إيجابيّة أو سلبيّة وفاقاً لمقياس النسق، لكنّ رؤيته الثقافيّة- الفنيّة هي التي مكّنته من تقديمها بأداء مغاير للعادة، يكشف زيف المتن، ويكاشف الذات مع الأخرى في البنية الثقافيّة- الاجتماعيّة ذاتها، التي تستمتع عناصرها بالصمت حينما لا تجرؤ تلك العناصر بالبوح لغيرها بالحقيقة، وليس هذا الاستمتاع بالصمت مجرّد فعل فطريّ أو محايد، إنّه أمر نتعلّمه، وبالتالي فهو مزيج من عناصر المعرفة وعناصر السلطة(١٥). لكن حينما يقطع الكلام الصمت هنا، يبدو أكثر متعة لأنّه يواجهنا بالتصريح بما نخفيه، أو نتغاضى عنه، أو نخصّ به أنفسنا أفراداً، مواجهة جماعيّة، لا يتحمّل تبعتها أحد منّا، تماماً كالمتعة المتأتّية من مواجهة المعلّم طلاّبه بفعل ممنوع أقدموا عليه، وضاع عقابه بينهم جميعاً، فهم استمتعوا بخرق التابو مرّات ثلاثاً، مرّة حينما فعلوه سرّاً بينهم، بعيداً عن أعين الرقيب، ومرّة حينما استمتعوا جماعة بالاستماع إلى الكلام عليه، وثالثة حينما نجوا جميعاً من القصاص. مثال ذلك المكاشفة التي وردت في نصّ "مطارح الغرام": "لا يجب أن ننسى أبداً الندوات والمؤتمرات الثقافيّة كأماكن مؤججة للرغبة، ولا يمكن إنكار الأثر الشهواني لنظارة طبيّة على وجه أنثوي جميل... وقد أجاد ماريو فارجاس يوسا في تصوير هذا الواقع الجنسوثقافي في فصل "سروال الأستاذة الجامعيّة" من دفاتر دون ريجو روبيرتو... ولكنّنا سنحتاج إلى العيش في زمن آخر لكي نكتب بحريّة السيرة الجنسيّة للمؤتمرات الثقافيّة(١٦)".

ونجد في "بنيان الألفة" مكاشفة أخرى بالتمثيل لحالة اجتماعية ثقافيّة واقعة:

"كان توسيع جامعة الأزهر من جامعة لاهوتيّة، إلى جامعة تخرّج المهنيين من كلّ التخصصات محاولة لتقليص دورها، انتهت بتخريج أنصاف مهنيين، وأنصاف عارفين بأمور الدين، ثمّ كانت الخطوة المضادّة بتوسيع رقعة البرامج الإسلاميّة في الإعلام، التي سيتولاّها أنصاف العارفين، محاولة لرشوة الأغلبيّة المسلمة، ولم تكن مفيدة لا للمجتمع، ولا للسلطة، التي فوجئت بزيادة نفوذ الإسلام السياسيّ أكثر ممّا كان مخطّطاً له بسبب ما تلقّاه من دعم التزمّت الوافد من صحراء متعالية برائحة النفط التي هبّت من باطنها، وبتواطؤ غربيّ لم يخلص لشيء قدر إخلاصه لفكرة احتكار التقدّم.(١٧)".

٥- المخزون الثقافيّ برؤية ذاتيّة:

تبدو النصوص أيقونات لحياة الناس اليوميّة، يجد المتلقّي من خلالها الواقع، الذي لا يخفي واقعاً مضادّاً على الإطلاق، وهذا ما يميّز هذا النوع من الكتابة التي يتجاور فيها الواقعان المرفوض والمأمول معاً. يخضع ذلك كلّه لرؤية المبدع الذي اختار الموضوع، وانتقى المعلومات حوله، وقدّمها من وجهة نظره، ووفاقاً لمشاعره في الحبّ والكره أو الاحترام، أو الاشمئزاز أو الاحتقار، أو الإعجاب. هذا ما يحمّل النصوص نزعة رومانسيّة عالية أحياناً، تأتي التحليلات والنقود معها لتوحي للمتلقّي بموضوعيّة تتأتّى مشروعيّتها من كون المبدع يتكلّم بلسان الطرف المواجه للسلطة، أي يتكلّم ممثّلاً للهامش، وليس للمتن، ولكن من غير تطرّفات تنبي عن إفراط في الذاتيّة قد يسيء إلى الشعور الجمعيّ لدى المتلقّين. وتتسم رؤية المبدع الذاتيّة هذه بالانسجام، والبعد عن الاضطراب، بحيث تسلك الموضوعات جميعاً بالحسّ النقديّ ذاته، فلا يبدو تناقض بين رؤية المبدع تجاه موضوع وآخر.

هذا ما يرتبط هذه النصوص بعلاقة خاصّة مع المتلقّي، يمكن وصفها بالحميمة، فليس ثمّة حاجز بين المبدع ومتلقّيه الذي يكاد ينأى عن أن يكون افتراضيّاً إلى وجود حقيقي، إذ يشترك هذا المتلقّي مع المبدع في الزمان، وما يفرضه من تنوّعات ثقافيّة سينمائيّة، وشعريّة، وروائيّة، ويشترك معه بمقتضيات التراث الإنسانيّ العامّ، كما يتبيّن من المقدّمة التي تشير إلى وجود متلقّين، لا تفصلهم عن المبدع شخصيّات تخييليّة، بل يقف المبدع/ الراوي بين المتلقّي والخبر، أوالحكاية بما تتضمّنه من شخصيّات وأحداث.

ولا بد من أن يكون المبدع هنا موسوعيّ المعرفة، أو ذا ثقافة عالية محيطة بعالم ما يكتب عنه شعراً، وتاريخاً، وعلوماً، وظرفاً، ليقنع متلقّيه بصحّة انطباعاته حول ما يكتب عنه، ليكتشف الأخير أهميّة موضوع الكتابة، وطرافته، فـ "تنوّع الخطاب يعتمد على التنوّع المعرفيّ المرافق لهذا الخطاب ومراحل إنتاجه وتشكّله(١٨)".

٦ شعريّة الخطاب النقديّ:

لا تخضع مثل هذه الكتابة لشروط البلاغة التقليديّة أو المتداولة، فجماليّته في مصداقيّته، التي تخلق حميميّة العلاقة بالمتلقّي، والتي يذكيها النقد عبر الحكاية، في تهكميّتها، وفي سوداويّتها أحيانا، فالحكاية ذات رمز اجتماعيّ، وقيمة اجتماعيّة، تكشف عن حركة الأفكار أو سيرتها، التي تمثّل سيرة ثقافة، ولا ترد الشخصيّات فيها بصفتها الذاتيّة، بل ترد أطرافاً في الحكاية(١٩)، التي هي الأصل. ويبدو النقد بالحكاية في أكثر من نصّ من نصوص الأيك، كما في "خزين الماضي": "على مركب شراعيّ للنزهة الجماعيّة في عرض النيل...مفاوضة شهوانيّة مرحة من شاب منطلق وفتاته المحجّبة المتحفّظة...(٢٠)".

وكذلك في "القصّة الأخيرة"، التي تمثّل حكاية داخل حكاية المبدع/ الراوي(٢١).

لا تنشأ شعريّة "الأيك" من علاقة اللغة باللغة، بل من علاقة اللغة بالأشياء ذات الارتباط المشترك بين المبدع والمتلقّي، بسبب المحايثة الزمانيّة أو المكانيّة، أو الاشتراك بالجذر الثقافيّ، أو الإنسانيّ العامّ.

وقد تكون محاكاة الهامش في التراث، مصدر آخر لشعريّة "الأيك"، إذ تتضمّن نوعاً من المجابهة، ومن التمرّد على سطوة المركز، فهي تحاكي المقموع من ذلك التراث، ممّا يمتّعها بالخصوصيّة الثقافيّة ذاتها لكتابات الهامش، التي لا بدّ من إعادة الاعتبار إليها بوصفها مصدراً غنيّاً للمعرفة، وبوصفها حالة

نقديّة تكشف الكثير من حيل الثقافة التي تعمّق وجهة نظر السلطة.

يتشكّل مصدر آخر للشعريّة ممّا يمكن تسميته بالعبارة الذكيّة، التي تنشأ من تقريب المتباعدات، أو من اختراع علاقة ما بين الأشياء التي تنتمي إلى حقول معرفيّة مختلفة، كما نجد في "إعراب المترادفات":

"الرقص الشرقي مثل الكتابة الأدبيّة ليس مهمّاً أن يكون ما تقوله أشياء عظيمة أو وضيعة، ولكنّ المهمّ الكيفيّة التي تقول بها الأشياء(٢٢)".

أو ما نجده في "بنيان الإلفة":

"العمارة هي أكثر الأشياء شبهاً بالمرأة، فكلتاهما تتدهور وتفنى سريعاً بالهجر(٢٣)".

تتأتّى الشعريّة أيضاً من قراءة المبدع للثيمة قراءة تكسر أفق التوقّعات لدى المتلقّي، من ذلك ما نجده في "مطارح الغرام": "يتهيّج البشر في الأماكن المخالفة لأماكن عيشهم، ولذلك فإنّ معلّمي القصّ العظام، أعني الرواة المجهولين لألف ليلة وليلة، اعتادوا أن يحملوا الفقراء إلى القصور، بينما يخصّون الملوك والوزراء وأثرياء التجّار بالبيوت الخطرة في نهايات الحواري الفقيرة المهجورة أو الجزر المنعزلة الموحشة في عرض البحر(٢٤)".

وما نجده في "بنيان الألفة":

"اليوم يستخدم الأثرياء الجدد الخرسانة المسلّحة العالية لتسييج قصورهم ممّا يعكس علاقة الريبة بينهم وبين المجتمع، بقدر ما يعكس الأنانيّة المفرطة والضنّ بالفائدة على الآخرين... وكذلك فإنّ الفخامة الرثّة في المباني الحكوميّة الجديدة لا تتناسب أبداً مع أوضاع دولة يعاني اقتصادها من الركود. وكما أنّنا نستطيع من الأخطاء الصغيرة اكتشاف امرأة من الطبقة الدنيا مهما أنفقت على أثوابها، فإنّ الإنفاق الباذخ يتمّ إهداره بتفاصيل صغيرة تعصف ببنيّة الفخامة التي أضمرها معماريّو هذا الزمان(٢٥)".

٧- في عودة إلى العنوان:

يمثّل العنوان "الأيك في المباهج والأحزان" إحدى العبارات النسقيّة التي تقول: "المكتوب يتّضح من عنوانه"، إذ يمتلك هذا العنوان وظيفة إغرائيّة- تجنيسيّة في محاكاته عنوان كتاب "نواظر الأيك" التراثيّ، كما ذكرنا، ووظيفة تعينيّة في اللاحقة "المباهج والأحزان" التي توحي بوصفها عتبة نصيّة أولى، تحمل على تعميق الإحساس بالواقع سواء أكان ذلك في دراميّته أم في كلّ ما يضفي البهجة من فرح أو سرور أو سخرية.

تميل العناوين الداخليّة نحو إضفاء وهج للأشياء عبر أنسنتها، وعبر تراسل الحواس: رائحة المعرفة، أصوات الرغبة، بنيان الألفة، مصايد الوحشة، بستان الذكرى، سحق الرقّة، راية الاختلاف.

تنبعث من نصوص "الأيك" رائحة الحياة اليوميّة المصريّة بقوّة، لكنّها تخرج بالمتلقّي نحو فضاء عربيّ، ثمّ إنسانيّ عامّ، سيّما أنّها تتحدّث عن الأغراض الكبرى المستمرّة، من حبّ، وكره، وفساد، وسقوطات، ورغبات جسديّة، في نماذج قيميّة، ترصد تحوّلاتها عبر الزمن، واختلافاتها بين الثقافات، بحيث يشكّل "الأيك" بمجمله نصّاً متكاملاً، ما هو إلاّ تمثيل سرديّ لحياة الناس اليوميّة بنكهة مصريّة.

*كاتبة من سورية



مكتبة البحث:

١- الجاحظ- البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون، ج١، ط١، دار الفكر، بيروت.
٢- العرود أحمد ياسين- تحوّل الخطاب النثري في عصر النهضة. ط١، ٢٠٠٥، مطبعة الروزنا، عمّان.
٣- الغذّامي عبد الله- النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة. ط١، ٢٠٠٠، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء.
٤- قطّوس بسّام- سيمياء العنوان. ط١، ٢٠٠٢، عمّان.
٥- القمحاوي عزّت- الأيك في المباهج والأحزان. ط١، ٢٠٠٢، دار الهلال، القاهرة.
٦- ناصف مصطفى- محاورات مع النثر العربي. سلسلة عالم المعرفة الكويتية، شباط ١٩٩٧.

الهوامش

١ - الغذّامي عبد الله- النقد الثقافي. ص٨٨.
٢ - الجاحظ- البيان والتبيين، ج١، ص١١.
٣ - يُنظر الغذّامي عبد الله- النقد الثقافي. ص٨٧.
٤ - المرجع السابق. ص٨٧.
٥ - ناصف مصطفى- محاورات مع النثر العربيّ. ص٧٢.
٦ - يُنظر المرجع السابق. ص٧٣
٧ - يُنظر الغذّامي عبد الله- النقد الثقافي. ص١٤.
٨ - يُنظر قطّوس بسّام- سيمياء العنوان. ص٤٤.
٩ - يُنظر المرجع السابق. ص٤٤.
١٠- يُنظر القمحاوي عزّت- الأيك في المباهج والأحزان. ص ١٨٤.
١١- المصدر السابق. ص١٣٠.
١٢- يُنظر المصدر السابق. ص١٥٥- ١٦١.
١٣- يُنظر قطّوس بسّام- سيمياء العنوان. ص٤٤.
١٤- يُنظر قطّوس بسّام- سيمياء العنوان. ص٤٥.
١٥- يُنظر الغذّامي عبد الله- النقد الثقافي. ص٢٣.
١٦- القمحاوي عزّت- الأيك في المباهج والأحزان. ص١٢٩.
١٧- المصدر السابق، ص ١٧٨.
١٨- العرود أحمد ياسين- تحوّل الخطاب النثريّ في عصر النهضة. ص٣٩.
١٩- يُنظر الغذامي عبد الله- حينما يسقط النخبة ويبرز الشعبي، حوار عبد الله السمطي. www.al-jazirah.com.sa. ٢/٤/ ٢٠٠٧. الساعة ١٠ صباحاً. ص١.
٢٠- القمحاوي عزّت- الأيك في المباهج والأحزان. ص٢٣٢.
٢١- يُنظر المصدر السابق. ص٢٨٤.
٢٢- القمحاوي عزّت- الأيك في المباهج والأحزان. ص٢٦٣.
٢٣- المصدر السابق. ص٨٧.
٢٤- المصدر السابق. ص١١٦.
٢٥- القمحاوي عزّت- الأيك في المباهج والأحزان. ص١٠٩.

بليغ حمدي ودوره في تحديث الموسيقى العربية!!

عمر بوشموخة *

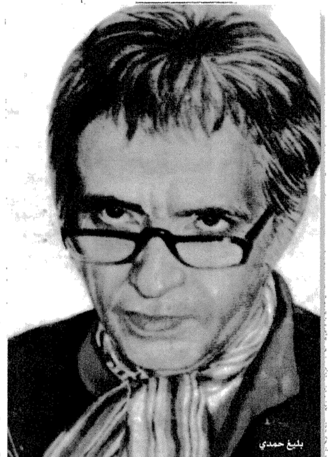
أولا: في تجربته مع "أم كلثوم" ..

عندما ظهر "بليغ حمدي" كأصغر ملحن تفتح له "أم كلثوم" حبال صوتها في أغنية "أنت فين والحب فين" سنة ١٩٥٩، لم يكن بمستوى التجديد الموسيقي الذي عرف به لاحقا، بل إن هذه الأغنية التي وضع ألحانها الموسيقار الشاب في أول لقاء بينه وبين أعظم مطربه عربية، لم تكن تحمل بصمات الملحن الجديد، بقدر ما كانت تدور في فلك الألحان التي وضعها الملحنون الكبار، وتحديدا "رياض السنباطي"

فبالرغم من أن لحن الأغنية يكشف عن موهبة حقيقية تعد بالشيء الكثير فان الجمهور الواسع الذي تابع الأغنية، لم يكن يعرف اسم الملحن، وقد اعتبروها من ألحان "رياض السنباطي"، والسبب يعود إلى أن "بليغ حمدي" أخضع موهبته لمدرسة أم كلثوم" الكلاسيكية، بحكم تأثره الكبير بالشخصية الفنية التي تمثلها كوكبة الملحنين الذين كانوا يحيطون بكوكب الشرق "أم كلثوم"!!

وقبل المضي في اقتفاء مسار التجديد الفنّي للفنان "بليغ حمدي"، نشير إلى أن الموسيقار "محمد فوزي" كان أول من قدّم الملحن "بليغ حمدي" للفنانة الكبيرة "أم كلثوم"، لتبدأ بعدها رحلة الإبداع والألحان التجديد بين الاثنين!!

غير أن التجربة الأولى للموسيقار الشاب مع سيدة الغناء العربي قد أثبتت أن "بليغ حمدي" تنطوي ألحانه المبكرة على موهبة صادقة وطاقة رهيبة، يمكن أن تثمر ألحانا وأعمالا فنية عالية لا حدود لها.. وكانت الفنانة "أم كلثوم" أول من آمن بموهبة وعبقرية هذا الملحن الشاب، وأكبر دليل على ذلك أن الموسيقار "زكريا أحمد" عندما وافته المنية في مطلع الستينيات من القرن الماضي، وكان قد باشر تلحين أغنية "أنساك" لم تجد "أم كلثوم" ملحنا أكثر جدارة بتلحين تلك الأغنية بعد وفاة ملحنها الأصلي "زكريا أحمد" من الموسيقار الشاب "بليغ حمدي" الذي قام بتلحينها، وقد وفق في إرضاء ذوق "أم كلثوم" الأمر الذي زاد الملحن شعورا أكثر بثقته بنفسه، وفي هذه الأغنية بدأت الملامح التجديدية في ألحان "بليغ حمدي" تتجلى ولو بالتدريج لأن هناك خوفا كان سائدا من أن "أم كلثوم" ترفض التجديد على النحو الذي جعل "بليغ حمدي" يتعامل مع نزعة التجديد التي يتسم بها، بحذر وخوف، وهذا ما دفعه إلى تحقيق حلمه ونزوعه نحو التجديد



بليغ حمدي

مع "أم كلثوم" بأسلوب التدرج الذي يوازن بين الأصالة والتجديد، وقد نجح "بليغ حمدي" في تحقيق مشروعه في التجديد بصورة أكثر جلاء عندما استطاع أن يقنع أم كلثوم في إدخال آلة "الساكسوفون" ذات الطابع الأوروبي، لأول مرة في أغنية "فات الميعاد" مثلما استطاع "محمد عبد الوهاب" أن يقنعها بإدخال آلة القيتار الكهربائي في أول أغنية لها من تلحينه، وهي "أنت عمري" سنة١٩٦٤.. غير أن "بليغ حمدي" قد تقدم خطوة كبيرة إلى الأمام عن طريق التجديد والتحديث الموسيقي مع الفنانة "أم كلثوم" عندما قام بوضع لحن أغنية "ألف ليلة وليلة" ففي هذه الأغنية يتلمس المستمع بصمات التجديد بصورة واضحة بما يتماشى وأسلوب "بليغ حمدي" حيث تتميز هذه الأغنية بمقدمتها الموسيقية الاستعراضية ذات الحضور البارز، سواء من حيث الطول أو من حيث استخدام الآلات الموسيقية العربية مثل القيثار الكهربائي، والساكسوفون، على عهد يرى فيه البعض أن "بليغ حمدي" يبالغ في استخدام الآلات الموسيقية الغربية إلى حد الإفراط الذي يلحق تشويشا بالموسيقى العربية والشرقية التي لها أصالتها وخصوصيتها، ولم يتوقف تجديد "بليغ حمدي" عند مقدرته على الاستخدام الحسن للآلات الموسيقية العربية في المقدمة التي وضعها لأغنية "ألف ليلة وليلة" بل نجده يستعرض تنويعاته اللحنية بصورة غير مسبوقة في مسيرة "أم كلثوم" الفنية على عهد يبدو فيه الملحن إزاء عمل استعراضي باهر يخطف اهتمام وإعجاب الجمهور والمستمعين!!

على أن التجديد الذي أحدثه "بليغ حمدي" مع كوكب الشرق، لم يقف عند الآلات الغربية التي استخدمها في ألحانه وتآليفه الموسيقية، بل أن التجديد، امتد إلى طبيعة الألحان التي قام بوضعها بما يخدم فكرته ونزعته في التجديد، حيث اعتمد "بليغ حمدي" في مجمل ألحانه أسلوب "التطريب" الذي يعتمد على الإيقاعات السريعة حينا، والخفيفة حينا آخر، مع مراعاة "معاني" النص الشعري ومعاني كلمات الأغنية، ويرجع الفضل إلى الملحن "بليغ حمدي" في تقريب "أم كلثوم" إلى الجمهور الشباب من الجيل الجديد الذي ولد مع ثورة يوليو ١٩٥٢، بل أن البعض يرى أن ألحان بليغ حمدي الجديدة المتجددة قد أنزلت "أم كلثوم" من برجها العاجي عندما التف حول حنجرتها ملايين الشباب العرب من المحيط إلى الخليج.

استطاع بليغ حمدي أن يستقر على لون التجديد الذي يعبر عن فزعته في تحرير الأغنية الكلثومية من حالة الكلاسيكية التي سادت أعمالها

واستطاع "بليغ حمدي" أن يستقر على لون التجديد الذي يعبر عن نزعته في تحرير الأغنية الكلثومية من حالة الكلاسيكية التي سادت أعمالها الغنائية مع كوكبة الملحنين القدامى، إلى عهد جديد يستجيب لتطور العصر والذوق، وإن تجاوب "أم كلثوم" مع الألحان الجديدة التي يتزعمها "بليغ حمدي" إلى جانب كوكبة من الملحنين الشباب مثل "محمد الموجي" و"كمال الطويل" و"سيد مكاوي" يبطل الزعم القائل أن "أم كلثوم" ترفض التجديد والتجاوب مع روح الحداثة والتطور، غير أن سيدة الغناء العربي، ظلت وفية لأصالة الموسيقى العربية الشرقية حتى وهي تؤدي ألحانا وأغنيات من رموز الحداثة والتجديد من جيل الشباب، ولكن من دون أن نغفل الدور الكبير الذي أحدثته ألحان الموسيقار "محمد عبد الوهاب" في تحديث وتجديد مدرسة أم كلثوم الغنائية، حيث كان لألحانه دور كبير وجوهري في تحديث المسار الفني المستقيم الذي سارت عليه أم كلثوم!!

وكان للفنانة "أم كلثوم" الأثر الكبير في شهرة الملحن "بليغ حمدي" عندما غنت له من ألحانه العديد من الأغنيات، وهي تتربع على عرش الأغنية العربية، وكان له نصيب الأسد من حيث عدد الأغاني التي لحنها لأم كلثوم، فقد وضع لها ألحان الأغاني التي زادت في انتشار وذيوع اسم "بليغ حمدي" ومنها: سيرة الحب، كل ليلة وكل يوم، ضاع الحب، فات الميعاد، الحب كله، أنساك، حكم علينا الهوى... وغيرها.. ولا شك فإن الذي يتتبع مجموع الأغاني التي وضع ألحانها "بليغ حمدي" للفنانة "أم كلثوم" سوف تستوقفه أغنية "الحب كله"، الأغنية التي وضع فيها الملحن خلاصة عبقريته وموهبته، بل إن "بليغ حمدي" ذاته يعترف في أكثر من تصريح صحفي أن أغنية "الحب كله" أقرب الأعمال الفنية إلى نفسه، وأنها أخذت منه كل جهده لتأتي على الصورة الإبداعية العالية التي عليها، وكان الموسيقار "بليغ حمدي" قد أدى هذه الأغنية بصوته بقاعة الأطلس في الجزائر العاصمة سنة ١٩٧٦، إبان مرافقته للفنانة "وردة الجزائرية" في جولتها الفنية التي قادتها إلى إحياء حفلات غنائية في كل من الجزائر العاصمة ومدينة عنابة...

وتعتبر أغنية الحب كله مثالا للإبداع الفني والجمالي في تعامل الملحن "بليغ حمدي" مع فنانة من طراز "أم كلثوم" وفي هذه الأغنية اكتملت ونضجت موهبته الفنية، وبالتالي فإن نزعته التجديدية قد بلغت ذروتها وحققت كمالها المنشود، مع أغنية "الحب كله" وفيها تنتصر العبقرية على صاحبها!!

وفي آخر لحن وضعه "بليغ حمدي" للفنانة أم كلثوم سنة ١٩٧٣ وتحديدا أغنية "حكم علينا الهوى" يستوقفنا الملحن على مقدمة موسيقية استعراضية تكاد وحدها تطغى على بقية المقاطع الغنائية والموسيقية الأخرى، وفي هذه المقدمة يبدو الملحن "بليغ حمدي" يسرف في تغليب الآلات الموسيقية الغربية على نظيرتها العربية والشرقية، على نحو جلب إليه الانتقاد من قبل الغيورين على أصالة الموسيقى العربية والروح الشرقية، غير أن "بليغ حمدي" كان واعيا لرسالته التجديدية في الموسيقى الشرقية وأنه ليس نشازا في مسيرة التطور والتجديد، بل إنه يعتبر جهوده في هذا المجال استمرارا لرسالة التطوير والبحث التي بدأها الموسيقيون العرب الرواد من "سيد درويش" و"محمد القصبجي" إلى "محمد عبد الوهاب" و"فريد الأطرش"



و"محمد فوزي" و"الأخوين رحباني"، وكل الذي فعله "بليغ حمدي" أنه أحدث نقلة في النوع والشكل، وعمل على تسريع عجلة التطور والتجديد من غير المساس بجوهر الموسيقى العربية أو تحريفها عن مسارها التاريخي والحضاري، وما من شك فإن دور "بليغ حمدي" في تحديث الإبداع الموسيقي العربي، كان من الأهمية بمكان وستظل جهوده علامة مضيئة في تاريخ الموسيقى العربية في القرن العشرين!!

ثانيا: في تجربته مع عبد الحليم حافظ

تزامن ظهور "بليغ حمدي" على الساحة الفنية كملحن متجدد مع ظهور كوكبة من الملحنين الشباب الذين ارتبطت ألحانهم بالفنان "عبد الحليم حافظ" في مطلع الخمسينيات من القرن الماضي، ومن أبرزهم الملحن "محمد الموجي" الذي لحن أول أغنية بدأ بها عبد الحليم حافظ مشواره الفني وهي "أغنية صافيني مرة" قبل أن يلحن مجموعة من الأغنيات منها "حبك نار" و"رسالة من تحت الماء" الى أخر أغنية قبل رحيله سنة ١٩٧٧ وهي "قارئة الفنجان" ومن أهم الملحنين الشباب الذين بدأ معهم المطرب العاطفي مسيرته الفنية، الملحن "كمال الطويل" الذي وضع ألحانا متميزة له، منها: "في يوم في شهر في سنة" و" في يوم من الأيام" و" بلاش عتاب " وغيرها من الألحان والأغاني التي ترنم بها العندليب الأسمر الى جانب الألحان التي أداها من ملحنين آخرين من جيل الشباب ومنهم الملحن "منير مراد " شقيق الفنانة الشهيرة " ليلى مراد" حيث لحن له هذا الأخير أغنية " بأمر الحب ".. الخ....

وقد كانت الألحان التي اشتهر بها "عبد الحليم حافظ" في بداية انطلاقته الفنية، تمثل عهدا جديدا ومرحلة ذهبية،لأنها كانت تمثل قطيعة مع المرحلة التي سبقت ظهور هذا الفنان مع الكوكبة الجديدة من الملحنين الشباب!!

وتواصلت هذه الرحلة الجديدة من الألحان والأغاني التي ظهر بها " عبد الحليم حافظ "، وكانت تلك الألحان والأغاني تتميز بالروح التعبيرية البارزة،

تزامن ظهور بليغ حمدي على الساحة الفنية كملحن متجدد مع ظهور كوكبة من الملحنين الشباب الذين ارتبطت ألحانهم بعبد الحليم حافظ

ولكنها كانت تفتقر إلى الروح التطريبية التي تتصف بالإيقاعات السريعة والألحان الخفيفة، والتي من شأنها أن تحرك سواكن الجمهور والمستمعين، وتشركهم في التعامل مع اللحن بروح فيها من الحيوية والتفاعل مع المطرب، وكأنهم جزء من اللحن والأغنية..

بعد هذه المرحلة الفنية الأولى التي كانت السمة المميزة لأسلوب " عبد الحليم حافظ " الغنائي، كان لا بد من إحداث نقلة في التجديد والتحديث، تنتقل فيها التجربة إلى عهد الأغنية " التطريبية " التي يؤدي فيها الفلكلور دوره في الأغنية الجديدة، والتي يقف وراءها الملحن "بليغ حمدي" والذي التحق متأخرا نوعا ما عن كوكبة الملحنين الشباب الذين سبق ذكرهم، وبالتحاق "بليغ حمدي" برفقاء العندليب الأسمر يكون للغناء والموسيقى عندهم شأن آخر، ويتخذ الفن الغنائي وجهة جديدة فينتقل فيها " عبد الحليم حافظ" من مرحلة التجديد الأولى إلى مرحلة التجديد الثانية، وكان " بليغ حمدي" رائد هذه المرحلة الجديدة الثانية، حيث قدم في هذا الصدد أغنيات مختلفة عن سابقتها من الأغنيات التي اشتهر بها المطرب الشاب عبد الحليم حافظ ومنها "جانا الهوى" و" على حسب وداد " و" الهوى هواي " و" سواح" وغيرها من الأغاني التي وضع ألحانها "بليغ حمدي" لتبدأ معها مرحلة فنية جديدة، توصف بأنها مرحلة التجديد الثانية من مسيرة " عبد الحليم حافظ " الغنائية.

صحيح أن نزعة التجديد في أغنيات " عبد الحليم حافظ" لم تبدأ مع "بليغ حمدي" إذ أن "انطلاقة العندليب الأسمر" كانت بذاتها ثورة تجديدية مقارنة مع المرحلة التي سبقت ظهوره قبل بداية الخمسينيات، ولكن يمكن القول أن دخول" بليغ حمدي" على الخط كان بمثابة القطيعة مع الألحان التي تغنى بها"عبد الحليم حافظ " ولكن لا تلغيها بقدر ما تثريها وتدفعها دفعا جديدا إلى تحديث أكثر من ذي قبل. وقد استقبل الشباب العربي من المحيط إلى الخليج الألحان الجديدة بترحاب كبير، لأنها كانت تستجيب لمتطلبات العصر والتطور في معناه الفني الذي يضيف الجديد ولا يتنكر للقديم، وهكذا، وجد الجمهور نفسه منجذبا إلى الإيقاعات الفنية الجديدة، بعد أن تعودت الأذن على التماوج والتناغم مع الأغنيات السابقة التي أبدعها "كمال الطويل" و"محمد الموجي" و"محمد عبد الوهاب" في الخمسينيات والستينيات، مثل: "في يوم في شهر في سنة"، "قولي حاجة"، "بعد إيه"، "على قد الشوق"، "يا خالي القلب"، "مشيت على الأشواك"، "أنت قلبي" وغيرها من الأغنيات الناجحة التي بدأ بها الفنان "عبد الحليم حافظ" حياته الفنية.

ولعل أغنية " زي الهوى" كانت نقطة التفجير في مسيرة المطرب العاطفي الفنية والتجديدية، والتي كانت تمثل القطيعة بين العهدين: العهد القديم، والعهد الجديد.. وقبل ظهور "زي الهوى" كان "بليغ حمدي" قد مهد الطريق بألحانه الجديدة ذات النزعة التجديدية والروح الإيقاعية، المحركة للمشاعر والوجدان، والتي وجدت لها طريقا إلى آذان المستمعين، لكن تلك الأغنيات التي وضع ألحانها الملحن "بليغ حمدي" لم تكن بالقوة الإبداعية التي تميز بها الملحن الجديد، بالصورة التي تبعد المستمع عن ألحان غيره من كوكبة الملحنين الذين واكبوا مسيرة "عبد الحليم حافظ" منذ البداية، ولكنها كانت إشارات واضحة وكافية لأن تعرف مدرسة عبد الحليم حافظ انطلاقة جديدة بدأت معالمها وملامحها تلوح في الأفق، وكانت أغنية "زي الهوى" التي ذاعت وانتشرت في مطلع السبعينيات من القرن الماضي، هي قاطرة الطريق الجديدة التي سوف يسلكها الفنان "عبد الحليم حافظ"

بثقة كبيرة رفقة الملحن "بليغ حمدي".

إن الذين عايشوا تلك المرحلة التي ولدت فيها أغنية "زي الهوى" يتذكرون بلا شك ذلك الانتشار الكاسح والنجاح الواسع الذي حققته هذه الأغنية والتي كانت بمثابة القنبلة الفنية لأنها جعلت من "زي الهوى" ولادة ثانية لـ"عبد الحليم حافظ"، ففي هذا العمل الفني الكبير، يفاجئ الفنان جمهوره بمقدمة موسيقية غير مألوفة

حيث أنها كانت أطول مقدمة موسيقية زاخرة بالإبداع والتنوّع..

وبالإضافة الى الطبقات اللحنية المتميزة بالروح التجديدية والحداثة فإن "بليغ حمدي" استخدم آلات موسيقية غربية بشكل رئيسي ولافت للنظر وخاصة القيثار الكهربائي "والساكسفون" وغيرها بصورة تبعث على الإعجاب والانبهار، وكانت أغنية "زي الهوى" حين ظهورها من أقوى الأغنيات العربية قاطبة من حيث تأثيرها الكاسح في وجدان المستمع العربي، ولم تكن تنافسها إبان ظهورها سوى أغنية "عش أنت" التي قدمها الموسيقار "فريد الأطرش" من شعر "بشارة الخوري" ونالت نفس الإعجاب والتأثير.. ومع أغنية "زي الهوى" يكون "بليغ حمدي" قد أحدث قطيعة حقيقية ونهائية مع الألحان السابقة، وبالتالي فإن مدرسة "عبد الحليم حافظ" الجديدة سيكون لها شأن آخر من الإبداع والتجديد!!

وتواصلت رحلة التجديد في الأغنيات التي تلت "زي الهوى"، فبعد النجاح الكاسح الذي حققته هذه الأغنية، أكد لدى الرأي العام أن الثنائي "بليغ حمدي" و"عبد الحليم حافظ" قد صنع وثبة عملاقة على درب الفن والموسيقى العربية، وقد وصل الأمر أن هذا الثنائي يكاد يكون وحده يحتكر الساحة الفنية العربية، بحكم السيطرة الفعلية المطلقة للأسلوب الفني الجديد الذي شكلت ملامحه أغنيات مثل "زي الهوى، موعود، مداح القمر، حاول تفتكرني، أي دمعة حزن لا"... وهذه الأغنيات ليست مجرد أغنيات جميلة فحسب، ولكنها لوحات فنية ترصع جبين الإبداع الغنائي العربي المعاصر، ولقد تنبه "عبد الحليم حافظ" إلى ملامح الإبداع والعبقرية لدى الملحن الشاب "بليغ حمدي" ولذلك كان دائما حين يقدمه للجمهور يصفه بأنه أمل الموسيقى العربية، وما يؤكد هذه الصفة، أن الأغاني التي وضع ألحانها في هذه الفترة بالذات كبار الملحنين مثل "محمد الموجي" و"محمد عبد الوهاب" قد تأثرت بأسلوب بليغ حمدي في التلحين أو على الأقل انه كان السباق إلى وضع الأسس الفنية الأولى لهذا الأسلوب الجديد في صناعة اللحن والموسيقى، ولكن من غير التقليل من أهمية الألحان والأغاني التي وضعها "محمد الموجي" في مواكبة هذه المرحلة، ومنها "رسالة من تحت الماء" و"قارئة الفنجان" وغيرها، أو التي وضع ألحانها محمد عبد الوهاب مثل "فاتت جنبنا" و"نبتدي منين الحكاية" و"من غير ليه.." التي شاء القدر أن يؤديها ملحنها بعد رحيل العندليب!!

ويشاء القدر أن ينتقل المطرب "عبد الحليم حافظ" إلى جوار ربه دون أن يؤدي آخر لحن كان قد وضعه "بليغ حمدي" له، وهي أغنية "أحلى طريق في دنيتي" والتي غنتها بصوتها لاحقا الفنانة "فائزة أحمد" ولكن هذه الأغنية لم يحالفها الحظ في الانتشار كما هو الحال مع أغنية "من غير ليه" التي غناها "محمد عبد الوهاب" بصوته، ولقيت رواجا كبيرا لدى الأوساط الفنية. ومنذ رحيل العندليب الأسمر سنة ١٩٧٧، بدأت رحلة "بليغ حمدي" مع حركية التجديد والإبداع، تعرف التراجع تدريجيا، ليس لأن الملحن غير قادر على تجسيد طموحه الإبداعي،

عندما تحقق اللقاء الفني التاريخي بين بليغ ووردة سنة ١٩٧٢ كانت رحلة التجديد الموسيقي لدى بليغ قد اكتملت عناصرها

ولكن لعدم وجود فنان من طراز "عبد الحليم حافظ" الذي كان يمثل جواز سفر لألحان "بليغ حمدي"... ورغم أن رحلة الملحن مع نهر الألحان لم تتوقف مع الأصوات الفنية الأخرى، إلا أن الفراغ الذي تركه رحيل "عبد الحليم حافظ" لم يستطع أي مطرب آخر أن يملأه، ولا شك فإن هاجس التجديد ظل السمة التي تؤرق وجدان "بليغ حمدي" في التعامل مع رفيق دربه الفنان "عبد الحليم حافظ" ويستمر التجديد، ليكون الطريق الأخير في مسير كل من الملحن "بليغ حمدي" والفنان "عبد الحليم حافظ" والمنتصر في نهاية المطاف: الفن والغناء والطرب، في أجمل المعاني والأهداف السامية!!

ثالثا: ومع "وردة الجزائرية"

عندما تحقق اللقاء الفني التاريخي بين الملحن "بليغ حمدي" والفنانة "وردة الجزائرية" في أغنية "أدعوك يا أملي" سنة ١٩٧٢، كانت رحلة التجديد الموسيقي لدى "بليغ حمدي" قد اكتملت عناصرها، وتبلورت صورتها، وذلك من خلال تجربته ومدرسته التجديدية التي سبقت ذلك مع الفنانة "أم كلثوم" ومع المطرب "عبد الحليم حافظ"، ولكن الجديد في تجربة الموسيقار "بليغ حمدي" مع أغنية "أدعوك يا أملي" التي كتبها الشاعر الجزائري "صالح خرفي"، أنه أبدى مقدرة كبيرة في تلحين القصيدة الشعرية الفصيحة، حيث وفق في وضع لحن لقصيدة شعرية تتغنى بالوطن والحرية والاستقلال لتشدو بها الفنانة "وردة الجزائرية" ي الذكرى العاشرة لاستقلال الجزائر. وفي هذا العمل الفني المتميز حاول الملحن تطعيم ألحان الأغنية ببعض المقاطع من التراث الغنائي الجزائري الأصيل، ومنها مقطع من الأغنية الجزائرية المعروفة باسم "ما نيش منا.." وهو اقتباس مقصود لإعطاء الأغنية معنى جماليا فنيا تمتزج فيه النغمة الجزائرية الأصيلة بالأنغام العربية المعبرة العبقة!!

ومع صوت "وردة الجزائرية" وجد "بليغ حمدي" الحلقة المفقودة الأخرى في رحلته الفنية مع التجديد في الموسيقى والألحان العربية، وكانت العودة القوية



بليغ حمدي ودوره في تحديث الموسيقى العربية!!

إلى الساحة الغنائية للفنانة "وردة" بعد انقطاعها عن الغناء لمدة عشرة سنوات، فرصة ثمينة لاستكمال رحلة "بليغ حمدي" مع التجديد والإبداع بصورة أكثر جلاء وعمقا. وفي هذه المرحلة بدأت شهرة بليغ حمدي تطغى على كل الساحة الفنية والغنائية في الوطن العربي، خاصة عندما تم الزواج بين الاثنين، ليمتد تأثير هذا الزواج بينهما، إلى الزواج الفني، وتحول هذا الثنائي الذهبي إلى نهر يتدفق شدوا وطربا، تألقت فيه حنجرة "وردة الجزائرية" وتسامت ألحان "بليغ حمدي". ومع نهر الأغاني والألحان التي وضعها الملحن، انتقلت مرحلة التجديد عند بليغ حمدي إلى مرحلة ثالثة، حيث يلاحظ المستمع أن ألحان هذه المرحلة التي ترنّمت بها "وردة" تحمل خصوصيات التجديد بشكل يوحي أن الملحن قد استقر بشكل نهائي على لون التجديد الموسيقي الذي أراده والذي بدأه من قبل، وكانت سنوات السبعينيات من القرن الماضي تمثل أزهى سنوات الإبداع والتجديد في الموسيقى العربية عند الموسيقار "بليغ

حمدي" في تعامله الفني مع الفنانة وردة الجزائرية!!

وقد تميزت سنوات السبعينيات ببلوغ "بليغ حمدي" ذروة التجديد القصوى، إلى حد اتهامه بنفاد طاقته التجديدية وأنه صار يكرر نفسه في أعماله الفنية، كما تميزت تلك السنوات بألحان وأغان كثيرة، ملأت الأسماع والآذان في مختلف أرجاء العالم العربي، فكانت عودة "وردة الجزائرية" إلى الساحة الغنائية قوية بألحان "بليغ حمدي" حتى صارت ألحان هذا الأخير هي المسيطرة والأكثر حضورا وانتشارا من غيرها، سواء من حيث الكم أو من حيث الإبداع والتجديد، بل إن الفنانة "وردة" قد دفعت ضريبة نجاحها الكبير، من قبل الوسط الفني الذي ضاق بنجاحات هذه الفنانة، وانتشرت من حولها الإشاعات والمؤامرات، الأمر الذي اضطرها إلى تقديم أغنية من تلحين زوجها "بليغ حمدي" بعنوان "أولاد الحلال" في رسالة منها إلى الذين يختفون وراء تلك الإشاعات والمؤامرات، وواجه الثنائي الذهبي "بليغ" و"وردة" عواصف نارية من أعداء النجاح بثقة وإرادة وبالمزيد من الإبداع والنجاح والتجديد والتواصل، وكان سلاحهما الالتفات إلى الأمام وعدم الاكتراث بحسد الحساد ومدبري المؤامرات واختلاق الخلافات والدسائس!!

ولعل أول أغنية لفتت إليها اهتمام المستمع العربي في بداية انطلاقتها الجديدة بعد انقطاع "وردة الجزائرية" عن الغناء هي أغنية "خليك هنا".. التي لحنها الموسيقار "بليغ حمدي"، ففي هذه الأغنية أثبتت "وردة الجزائرية" مقدرتها الفنية والصوتية، وتميزها عن الأصوات الغنائية الكبيرة التي كانت تملأ الساحة الفنية العربية، ومن جهته أثبت "بليغ حمدي" في هذه الأغنية مقدرته، وعبقريته في توجيه الأغنية العربية الوجهة التي أرادها لها في التجديد والإبداع، فقد وضع المقدمة الموسيقية لأغنية "خليك هنا خليك" لتكون شاهدة على عبقرية الملحن ونزوعه الشديد إلى تطوير الموسيقى العربية والانتقال بها إلى عهد جديد متجدد يستجيب لمتطلبات العصر ومقتضيات التطور والتقدم.. ويمكن القول أن أغنية "خليك هنا" هي التي بعثت "وردة الجزائرية" من جديد على المستوى العربي بعد حالة النسيان التي شابتها طوال سنوات الانقطاع عن الغناء، وبهذه الأغنية صنعت "وردة" قطيعة مع اللون الغنائي والنسق الفني الذي بدأته قبل استقلال الجزائر، أي بالمعنى الذي يمكن القول فيه أن ولادة الفنانة "وردة الجزائرية" الحقيقية كانت مع "بليغ حمدي" الذي استطاع أن يجسد مشروعه التجديدي من خلال صوتها وشخصيتها الفنية المتميزة!!

بالرغم من أن بليغ حمدي لم يحتكر وحده صوت وردة الجزائرية إلا أن بصماته ظلت هي السمة التي ميزت أغانيها طوال مرحلة السعبينيات

وما زاد في تبلور النزعة التجديدية لدى بليغ حمدي في تجربته مع الفنانة "وردة الجزائرية" هو مدى استعداد هذه الأخيرة للتجاوب مع التوجه الفني الجديد والمتجدد، لإيمان الفنانة "وردة" بضرورة التجدد بعد المرحلة القديمة الكلاسيكية التي مرت بها من قبل مع الموسيقار "رياض السنباطي" في أغنيات "نداء الضمير" و"أيها الصاعدون" و"لعبة الأيام"، فجاءت مرحلة "بليغ حمدي" لتضع الفنانة "وردة" في طليعة الحداثة والتجديد، وليس أدل على ذلك مثل أغنيات: "العيون السود" و"إيه والا إيه" و"دندنه" و"حكايتي مع الزمان" وغيرها من الأغنيات التي وضع ألحانها الموسيقار المجدد "بليغ حمدي"، وهي أغنيات تحمل الجديد في كل شيء: في الكلمات والموضوعات وفي الطبقات اللحنية والصوت القوي، وفي طبيعة الألحان ذاتها، وفي إدخال بعض الآلات الغربية الحديثة بصورة أكثر فاعلية، ومنها بوجه أخص آلة "الأورغ" التي وضع لها "بليغ حمدي" مكانة متميزة في معظم الألحان التي وضعها للفنانة "وردة".

وبالرغم من أن بليغ حمدي لم يحتكر وحده صوت الفنانة "وردة الجزائرية"، فلقد ترنمت بألحان الموسيقيين الكبار، مثل "محمد عبد الوهاب" و"محمد الموجي" و"كمال الطويل" و"حلمي بكر" و"رياض السنباطي"، إلا أنه يصح القول أن بصمات الموسيقار بليغ حمدي ظلت هي السمة التي ميزت أغنيات "وردة الجزائرية" طوال مرحلة السبعينيات، بل إنه صانع الخط الفني، وواضع الأسس الأولى في رحلة التجديد الموسيقي مع الفنانة "وردة" في انطلاقتها الفنية الجديدة التي بدأتها معه في مطلع السبعينيات في الذكرى العاشرة لاستقلال الجزائر، بدءا بأغنية "أدعوك يا أملي" وانتهاء بأغنية "بودعك"... وفي تجربته الفنية مع وردة الجزائرية اكتملت ملامح التجديد والتجدد والتحديث للموسيقار "بليغ حمدي" ولا تزال آثارها بارزة إلى اليوم في تجارب الفنانين والموسيقيين الجدد!!

* كاتب وباحث موسيقي جزائري.

مفلح العدوان*

غمام البعيد

الغربة حين أكون بعيدا عنك..

والوحشة تسكن الأمكنة إن أقفرت من حلول روحك فيها.. يا أنت!!

ها أنا أعطي للروح فسحة كي تعبر عن قلق يجتاح كيان الداخل، فكل ما في يرتعش بذكرك، يبحث عن محيّاك، يهجس بالآتي الذي أنتظره.. طيفك.. وأكرر الأمنية أسئلة: (أياتي؟ متى؟ كيف؟).

×××

وأنا شوق، ولهفة، وقلب يستجدي من الغيب قطرة نبض تعلن طهارة الدنيا، وتسكب الندى في أقداح الروح، بعد أن جففها الغياب، وأرهقها الترقب للقادم الذي تأخر حلوله..

الآن.. أتذكر فيروز المبحوحة بصوت الغائب المنتظر: (من هن، مديتن ايدي وسرقتك، حبيبي..)..وأنا أتعلق بميثاق صحوي، وتذكاري، وحنيني، مكررا النغمة وراء الصوت الملائكي: (بعثت الك يا حبيبي الروح.. بعثت الك روحي.. وقلت الك ما دام ح تروح، خذ معك روحي..).

×××

لا أسمعك الآن.. هل أصارحك؟

الذي بيني وبينك أكبر منا، هل تذكره؟

قلق، وورق، وضجيج أرواح تواطئني، كلها شريكة لك في، وأنا لو نثرتها أمامك لتعبت، ولو أخفيتها سرا لضاق بي الكون، وأنت القريب الذي كلما زاد طوق حضورك، أرخيت عباءة السماء على أفق عيني، وناديت الذاكرة ببوح اللهفة كي تترفق بي.

بيني وبينك تقليب صفحة من رواية لجبرا في جنون بحثه عن وليد مسعود، هي وحدها تفسر ما بي من لوعة واشتياق: (ماذا تريد مني هذه الحياة؟ لماذا لا تقف عند نقطة رائعة منها، وعندها تكف عن السير الى الأبد؟).

×××

صامتا، ألوذ بحزني، وقد باعدت بيننا المسافة!!

ياه.. دائما كنت أقول: (الصمت حرز الحائر)..

ها أنا حائر، مذ عرفت أن سيكون لي عمر لن يكتمل به فرحي، وسأبقى أداري، بتعاطي الحياة، شوقي للذي يرمي رداء دفئه على صقيع انتظاري..

وأنا توق مرهون للقائك أنت، فأينك يا من تسكن غمام البعيد؟

أينك يا الذي كتبت لك حين كنت قريبا من سمائك، هناك، حيث مذاق الأشياء مختلف: الهواء.. سكر الماء.. خمر الناس.. أحباب، الابتسامة.. حقيقة، الصمت.. مكاشفة، البوح.. لذة، الورد.. عهد،..، بل حتى الحجارة، هناك، لها حضور مختلف.. قريبا منك!!

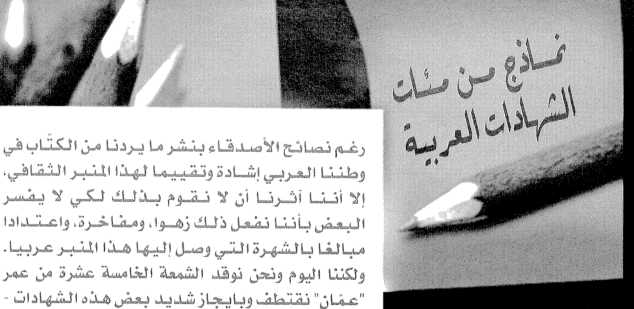
آنذاك كتبت لك: أتوجس ريبة حين ألمس هدبي، ولا أجدك حارسا للبصر.

لماذ أنت نجم لا أطالك؟

لماذا؟ وأنت تدري بأن النبض يهذي بك، وأنا الموحّد بالناموس الذي يشي به رسمك، فأبقى أرتضيك.

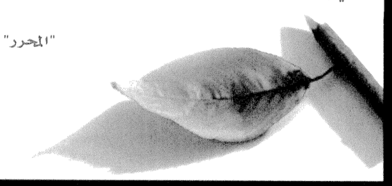
---

* كاتب أردني
mefleh_aladwan@yahoo. com



رغم نصائح الأصدقاء بنشر ما يردنا من الكتّاب في وطننا العربي إشادة وتقييما لهذا المنبر الثقافي، إلا أننا آثرنا أن لا نقوم بذلك لكي لا يفسر البعض بأننا نفعل ذلك زهوا، ومفاخرة، واعتدادا مبالغا بالشهرة التي وصل إليها هذا المنبر عربيا. ولكننا اليوم ونحن نوقد الشمعة الخامسة عشرة من عمر "عمّان" نقتطف وبايجاز شديد بعض هذه الشهادات - وهي بالمئات - تقديرا منا لمرسليها من كتّابنا الأفاضل.

"المحرر"



نماذج من بين مئات الشهادات العربية عن "مجلة عمّان" نشرتها المنابر الثقافية العربية أوأرسلت لرئيس التحرير

"كان بودي أن أشارككم وأساهم معكم في مجلة "عمّان" منذ وقت مبكر، لكن انشغالي برواية كنت منشدا إليها طوال الفترة الماضية حالت دون ذلك، والآن وقد فرغت من تلك الرواية يسعدني أن أبعث بفصل منها لتُنشر في "عمّان"، التي من خلالها أتمكن من الإطلال على الكثير مما أحبه وله أهمية ودلالة بالنسبة لي".

▪ من رسالة بعث بها الروائي العربي الكبير المرحوم "عبد الرحمن منيف"

"لقد أضاف إصدار كتاب "عمّان" التوثيقي ومجلة "عمّان" المتميزة بمستواها فنيا ومضمونا إلى العديد من انجازاتكم".

▪ من رسالة بعثت بها معالي العين "ليلى شرف" إلى معالي أمين عمّان.

"لقد أُتيح لكاتب هذه السطور أن يكون رئيس تحرير لمجلة "أفكار" ولمجلة "المواقف" ومدير تحرير لمجلة "الرائد العربي" واني أشهد أن صمود الزميل "عبد الله حمدان" قياساً على ما جرَيت وبلوت هو صمود أسطوري".

▪ من مقالة للكاتب الأردني "إبراهيم العجلوني" في "الرأي".

"أود أن أعبّر عن تقديري للجهد الفاعل في تحرير هذه المجلة وتقدم مستواها باطراد مما لم يحصل في المجلات الثقافية في زمننا العربي هذا".

▪ من رسالة للدكتور "عبد العزيز المقالح" مدير مركز الدراسات والبحوث اليمني.

"إن مجلة "عمّان" الثقافية العربية، تعرّف القارئ العربي إلى ما تقدمه الأقلام العربية من إضاءة مستفيضة ورائعة في المجالات الأدبية والفنيّة".

▪ من رسالة بعثت بها الكاتبة السورية الدكتورة "مها فائق العطار"

"كانت غبطتي كبيرة وأنا أطالع هذه المجلة الفريدة من نوعها، بحيث مكّنتني من التعرف على نتاجات الكتّاب والأدباء من مختلف أنحاء الوطن العربي".

▪ من رسالة للدكتور "مصطفى بلمشري" رئيس فرع اتحاد الكتّاب الجزائريين، ولاية عين الدفلى.

"...إن مجلتكم الغرّاء ذات الإشعاع الثقافي الكبير في العالم العربي تساهم مساهمة فعّالة في المجهود العالمي للتعريف بمآثر مدينة فاس وصيانة معالمها والمحافظة على تراثها الخالد".

▪ من رسالة رئيس المجموعة الحضرية لفاس الدكتور "عبد الرحيم الفلالي"

"...ثقوا في أن لكم في الجزائر قرّاء معجبين لا يتمنون سوى أن تكون "عمّان" بين أيديهم كل شهر".

▪ من رسالة للروائي الجزائري "الحبيب السائح"

"أشكركم على مواصلة إرسال المجلة إلينا في اليمن والتي أصبحت أهم زاد ثقافي هنا، لما تشهده من تقدم ثقافي ومعرفي متواصل تذكرنا بـ مجلة الآداب في الخمسينيات والستينيات

من تبنٍ لموضوع الحداثة والمواهب الحقيقية".

■ من رسالة للدكتور "محمد رضا مبارك" أستاذ النقد الأدبي في جامعة الحديدة.

"...أتابع "عمّان" شهرياً وأشكر لكم مواصلتي بها، وارجو أن تنقل إلى الأستاذ "خليل قنديل" - صاحب الصفحة الأخيرة - اتفاقي معه في الكثير مما كتبه، فلا بدّ من وقف هذا "الخراب المعرفي".

■ من رسالة للدكتور "محمد جابر الأنصاري" المفكر البحريني المعروف.

"ادهشتني "عمّان" أيما إدهاش. إن إخراج المجلة الأنيق، وما احتوته من مواضيع أدبية وفكرية وفنيّة يجعلها تنافس أرقى المجلات العربية بل وتتفوق عليها".

■ من رسالة للروائي العراقي الحائز على جائزة البابطين "فؤاد التكرلي".

"لقد وجدت في "عمّان" العربية الأردنية ملجأً وملاذاً عز نظيره في وطننا العربي الفسيح، ولا أظن أن هناك شاهدا على استمراريتي في العطاء أقوى شهادة من مجلة "عمّان" الرائعة".

■ من رسالة إلى أمين عمّان بعثها الشاعر العراقي الكبير "حسب الشيخ جعفر" لدى فوزه بجائزة سلطان عويس.

"مجلة "عمّان" خرجت للوجود مجلة ثقافية تحمل الهم الثقافي بمال البلدية التي لم تكتف بتنظيف شوارع البلدة وإنما تعدّى الأمر إلى تنظيف العقول أيضاً".

■ من مقالة نشرتها صحيفة الرياض السعودية للكاتب السعودي "سعد الثقفي".

"تُفاجئنا مجلة "عمّان" التي تصدرها أمانة عمّان الكبرى بإصدارها "كتاب عمّان" في مجلدين ضخمين تضمنا حوارات سبق لمجموعة من كتّاب المجلة أن أجروها مع عدد من المبدعين، حوارات تؤرّخ لتحولات الأدب والثقافة والفن في العالم العربي".

■ مقالة في الملحق الثقافي لصحيفة الاشتراكي المغربية بقلم الناقد "عبد الرحيم العلام".

"ثمّة مجلة أدبية شهرية راقية في الأردن هي مجلة "عمّان"، تجذبنا مضمونا وشكلا لثرائها بالجانب الفني الإبداعي التشكيلي إلى الجانب الأدبي".

■ من مقالة للكاتبة اللبنانية المعروفة "غادة السمّان" في مجلة الحوادث.

"من بين المجلات التي تصدر عن مؤسسات حكومية، تُعتبر "عمّان" المجلة الأكثر انتظاماً في الصدور، والأكثر تنوعاً في المادة، والأوسع انتشارا بين القرّاء، والأكثر انفتاحاً على المشهد الثقافي العربي".

■ من مقالة نُشرت في صحيفة "القدس" التي تصدر في لندن للكاتب والشاعر "أمجد ناصر"

"...مجلة "عمّان" يمام شرقي يحط على نخيل المغرب في جنان أندلسية الأريج، إنها فرصه لنحيي أسرتها من هذا المنبر الثقافي التونسي".

■ من مقالة للدكتورة "مسعودة أبو بكر" في صحيفة الحرية التونسية.

"يطيب لي ان أنقل لكم إعجاب الأصدقاء السوريين ممن التقيتهم في مؤتمر علمي باللاذقية من أكادميين وأدباء بالغراء "عمّان"، وقد أسرّت لي إحدى الزميلات هناك بأنها تجتهد شهريا للحصول على المجلة لتقوم باستنساخها للإفادة من دراستها فضلاً عن توجيه طلبتها لقراءاتها".

■"د. محمد صابر عبيد"، ناقد وأكاديمي عراقي معروف.

"كلما توصلت بالمجلة كلما أحسست بشعور جميل لأنها أصبحت موطننا في زمن الشتات".

■"د.زهور كرام"، روائية وأكاديمية من المغرب.

"أحس بفرح كلما رأيت المجلة تكبر وتستقطب كتّاباً جدداً مرموقين، وهذا يعود الى ما تبذلونه من جهد صادق".

■"د.صالح هويدي"، كاتب وأكاديمي عراقي مقيم في الإمارات.

"لقد وجدت في "عمّان" دوماً جهداً وعطاءً ثقافياً جلياً، كلما تتحلى بجمالية شاعرية تسر العين وتبهج الوجدان وتخترق الفكر والعقل، ومما يزيد في أهميتها في الساحة الثقافية والفنية العربية، شموليتها وجدية طرحها لمواضيع معاصرة ومواكبة للفكر العالمي بأقلام نخبة متميزة".

■"د.أنديرا حمدي"، كلية العلوم والإعلام، ليبيا.

"مجلتكم تقتحم كل البلاد والقلوب وأعتقد أن الكثيرين يشاركونني هذا الرأي".

■"د.محمد أبو دومة"، شاعر وأكاديمي من مصر.

"لقد أصبح لمجلة "عمّان" دورها التفعيلي في الساحة الثقافية العربية وهي مدينة لك بهذا الدور الذي نحتفي بها كلما توصلنا بها".

■"عائشة أرناؤوط"، كاتبة سورية مقيمة في باريس.

"شكراً على مواصلة إرسال "عمّان" إلينا كل شهر، وأشكرك على الجهد الذي تبذله في جمع مادتها وإخراجها وعلى النسق الذي حافظت عليه، إذ لا يزال المستوى الفكري والفني للمجلة في تصاعد مستمر ذلك أن القارئ يجد لذة وإفادة لما تحتويه".

■"د.محمد الباردي"، ناقد وأكاديمي من تونس.

"أتابع باهتمام ومحبة مجلة "عمّان" وهي تزداد جمالاً ورهافة شهرا بعد آخر".

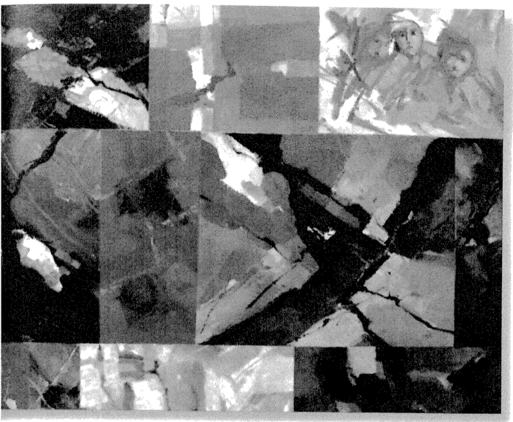
■"د.علي جعفر العلاّق"، شاعر وأكاديمي عراقي مقيم في الإمارات.

"مجلة "عمّان" منارة متميزة في المشهد الثقافي العربي، تحظى بمنزلة رفيعة وأثيرة في تونس وسائر أقطار المغرب العربي، وهو ما يحفزني على تثمين كل ما تبذلونه من جهود منتظمة في سبيل المحافظة على هذه المنزلة الرفيعة التي تتمتع بها عمّان".

■"د.شوشة بن جمعة"، كاتب وأكاديمي من تونس.

"مجلة "عمّان" مشروع نجح ربما لأن الذي يقوم عليه رجل واحد، فلم تكثر الاجتهادات ولم تتضارب المصالح، ولأن رئيس تحريرها أعلى من شأن الكاتب والكتابة وتعامل معهم باحترام بالغ، والمفاجأة في مهرجان "المربد" حين اكتشفنا أن مجلة "عمّان" مقروءة في تونس والجزائر أكثر بكثير من عمّان".

■"إبراهيم جابر"، كاتب أردني.



قراءة في التجربة التجريدية لرائد التشكيل الأردني: الفنان مُهنا الدرة

غـازي انعيـم *

تمثل تجربة الفنان الأردني مهنا الدرة الذي شق طريقه نحو القمة، واحدة من التجارب البارزة والرائدة في ملامحها داخل إطار حركة الفن التشكيلي الأردني بشكل خاص، والعربي والعالمي بشكل عام، وضمن ذلك الإطار حاول الدرة التوفيق بين "معطيات التراث الأردني"، القائم على أصول "اللغة" من ناحية، و"المضمون" المستخلص من "الأردن" المعنى والمكان من ناحية أخرى.

لذلك ليس هناك من شك في مكانة "الدرة" في حركة التشكيل الأردني، فهو صاحب "البداية الذاتية الخلاقة" في إضاءة شعلة فن الرسم والتلوين في الأردن منذ منتصف القرن الماضي حتى يومنا هذا.

وهو أيضاً من الفنانين الذين لهم بصماتهم الواضحة على التشكيل الأردني من خلال مساهماته في إيقاظ حس المتلقي على التيارات الجمالية الحديثة، النابعة من البيئة الاجتماعية والثقافية المحلية، وهذا واضح في نتاج جيل من الفنانين الذين خرجوا من عباءته واتجهوا إلى التجريد حتى يتمكنوا من التعبير الحر خارج القيود، رغبة في التنويع والتجريب، وأصبحوا يولون أهمية متزايدة لوسائل الإنجاز وتقنيات التكوين.

وإنّنا لنعتقد أنه لو لم تكن فرشاة مهنا الدرة الجريئة ونظرته الحادة النفاذة لما أمكن لفنانين لاحقين أن يظهروا ويزدهروا على تربة ممهدة محروثة، حتى أن الحديثين من الفنانين لا يدرون أنهم يسبحون في فلكه الذي رسمه لهم منذ أكثر من خمسين عاما وما زال يعطي كالنبع المتجدد.

وعندما نتناول هذه التجربة الأصيلة، إنما لنؤكد على أهميتها في الفن والحياة، وعلى ريادتها للحركة التشكيلية الأردنية المعاصرة، التي قدّم لها الكثير خلال مسيرته الفنية... ورُغم ما قدّمه هذا الفنان الكبير عبر تلك المسيرة، والشهرة الكبيرة التي يتمتع بها كرائد للتشكيل الأردني، لم نشاهد دراسة متكاملة، ولم نر بحثاً جاداً عنه. رغم أنه أصبح فنانا معروفا في كل من الوطن العربي، وفي كثير من البلدان الأجنبية. ولوحاته موزعة في متاحف ومؤسسات خاصة وعامة ولدى عدد كبير من الأفراد في كل مكان وفي شتى بقاع الدنيا.

حتى أن الكتاب الذي صدر في روسيا وحمل اسمه (مهنا الدرة)، لم يتناول تجربته التشكيلية، بل كان عبارة عن شهادات مقتضبة ظلت بعيدة عن النقد التحليلي للتجربة؛ لأنها قدمت تعلقا بلوحته، وحبا لها، وهذا الحب انسحب على بعض الصحفيين والمهتمين بالفن الذين التقوا مهنا الدرة نفسه لكي يتحدث عن تجربته، ويقدم رؤيته للمتلقي...

وهذا جعل مهمة الكتابة عنه صعبة للغاية، لما نعرفه عن شهرته، ومعرفته من قبل الناس والمهتمين، ولهذا السبب، سنتحدث عن جانب مهم تملكه هذه التجربة، ألا وهو التجريدية في تجربة الفنان مهنا الدرة.

عالم الدرة.. الحرية الكاملة

إذا أردنا أن ندخل من الباب الحقيقي إلى عالم الفنان مهنا الدرة، فعلينا أن ندخله من باب تلك اللحظة الفارقة (الحرية الكاملة) التي وضعته على بدايات "التجريد"، تلك اللحظة التي بدأت تعبّر فيها أعماله عن الهوية المحلية كموقف وخطاب أستطيقي موجه إلى الروح والوجدان والمشاعر والأحاسيس المطلقة، حيث يثير ذلك الخطاب في المتلقي متعة روحية ذات نكهة شرقية، تتضح بإيقاعات تشبه التسابيح، كلما أطال المتلقي التأمل حلقت روحه في عالم المتعة المنزهة عن الغرض، وتبدأ اللوحات في الكشف عن أسرار جمالياتها التي تجمع في توافق مدهش بين التجريد والعناصر المقروءة، كأنها تروي قصص ومذاق جمال اكتسبه الفنان من أيام الطفولة في عمان والكرك والتجوال في أرجائها، قبل أن تطأ قدماه أرض إيطاليا، حين ذهب إلى روما للدراسة في أكاديمية الفنون.

وأثناء الدراسة منحته الأكاديمية الكثير من الأمور التقنية خاصة في اللون وأسس التصميم، والثقافة الغربية والانطلاق الإبداعي، وبجانب ذلك تكونت ثقافته الفنية التي حددت مسار أسلوبه من حينها.

وبعد تخرجه مضى بأسلوبه... يبحث عن صيغ تشكيلية جديدة، تعبر عن هويته، المستمدة من ثقافته وخبرته المنوعة المصادر، ومكونات شخصيته المكتسبة من طوافه بالعديد من دول العالم كدبلوماسي واحتكاكه بالهويات المحلية لمختلف البلدان، وعلاقاته الثقافية المتسعة التي تؤثر سلباً في بصمة الهوية المحلية، الأمر الذي يضفي على إبداعه اللاشكلي شيئاً من العولمة.

إن تطور فن مهنا الدرة في فترة الستينيات . مثل الفنانين الكبار في كل العصور . هو صراع مضن وشاق مع الشكل والمعنى، بحثاً عن الحقيقة القصوى الكامنة وراء العالم المرئي، وينبع إلهامه من اعتقاد قوي بأن وراء كل الظواهر المتغيرة حقيقة واحدة غير متغيرة، وأن مهمة الفنان أن يكتشف هذه الحقيقة.

ويتمثل التقصي عن هذه الحقيقة عند مهنا الدرة . كما هو الحال عند كثيرين غيره . في التحول الدائب من أسلوب إلى أسلوب، فمن "واقعيته التعبيرية المبكرة" في بورتريهاته . ما زالت مستمرة . التي تتجلى فيها دقة ملاحظته وحبه للون واهتمامه الكبير بالشكل الإنساني، إلى الرغبة في التبسيط الذي بدأ به مهنا الدرة وأوصله في النهاية إلى "التجريد".

تكريس الأسلوب

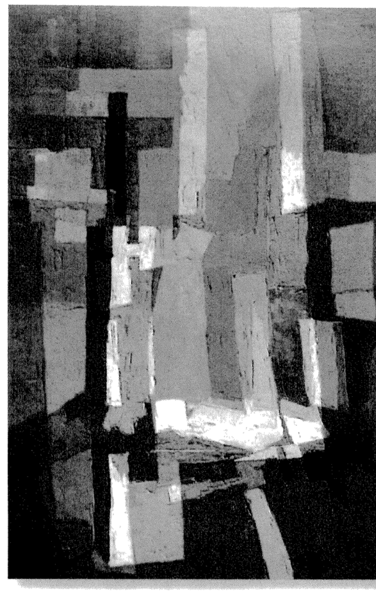
ولما كان الفنان كبشر لا يستطيع أن يتعدى الواقع، فإنه يعود إلى التعبير عن الوجود المرئي تعبيراً تجريدياً، فنجد في أعماله الأولى . الستينيات . التي تناول فيها بيوت مدينة عمان أنفاس الواقع دون أن نجد أمامنا الواقع ذاته، وهنا نجح الدرة في أن يستخلص من الرؤية الواقعية قيماً خاصة بالنسبة للخط واللون والتكوين، فاتجهت خطوطه إلى الانسيابية والتبسيط، واتسمت بطابع شرقي في مبناها ومعناها، مع الاحتفاظ بالأساسيات في الشكل.



وهنا يتأكد ويتكرس الأسلوب الذاتي الذي تكمن فيه قدرة الفنان لا على النسخ والمحاكاة، بل التميز وإعطاء قيمة للزمن، وهذا تماماً ما قصده (دولا كروا) حين كتب يقول: "أن المرء يعمل ليس فقط لينتج الفن، وإنما ليعطي قيمة للزمن..." (١)

أما ألوانه فيمكن أن نقول عنها، بأنها مختصرة وقاتمة، ظهرت على مسطح لوحاته









في هارمونية زرقاء تعتبر إثراء لأبجدية مهنا الدرة اللونية، وتتفق هذه الهارمونية الزرقاء بتدرجاتها مع الموضوع الذي يعالجه، كما في لوحات بيوت عمان، التي توحي بدسامة لونية وبإحساس من الرشاقة والتغني بجمال المدينة العامرة بأنفاس البشر الذين يسكنون كل شبر فيها، وإن لم يظهروا في اللوحات.

في لوحات هذه المرحلة، عمل "الدرة" على توحيد تجربة الحس والبناء المنسجم، مستعيراً من الفن التجريدي، الأشكال والطرق، لكي يطبقها على عناصره، وهي من وحي واقع محدد في حياته، لأنها تثبيت لرؤى اختزنت في داخله، تعود على شكل مساحات لونية شبه هندسية تؤول بيوتاً . بنوافذها وأبوابها وعتباتها ، وجدراناً وأشجاراً، وسماءً، وزقاقاً عمّانياً يتهادى فيه شعاع راقص.

لوحات عمان.. موسيقى كلاسيكية

وتوحي أغلب اللوحات المصورة عن مدينة عمان الملتصقة ببعضها بعضاً،

> **توحي أغلب اللوحات المصورة عن مدينة عمّان الملتصقة ببعضها بعضاً، بأنها تدور في جو الليل وتنبع من الظلام المحيط بها**

سواء رسمت بشكل عمودي أو أفقي، والمعالجة بعجينة زرقاء قاتمة وألوان باردة محدودة، ومطعمة بالأبيض، بأنها تدور في جو الليل، وتنبع من الظلام المحيط بها، حيث يأتي النور من الأمام، ربما كترديد لأغنية الصمت الحافل بالهمسات، مثل سماء الليل المرصعة بالنجوم التي لا تحصى. والحق أن البيوت وما يحيط بها من عناصر تكتسي في الليل بمهابة لا تقاوم، وتزداد عظمتها وشموخها كثيراً، بل إن العتمة تضخم الرؤى.

وأول ما يستوقفنا في تلك اللوحات هو الطابع السكوني المخيم عليها، لذلك يمكن تسميتها . بالموسيقى الكلاسيكية . "بالليليات".

ورويداً رويداً غابت البيوت وأبوابها وسائر تركيباتها ولم يعد لها وجود في اللوحة "التي أطلت علينا من خلال كتل لونية مجردة من أية خصائص واضحة في الدلالات الإيحائية... إلى حيث صارت لوحاته... تتوزع ألوانها المتميزة بكثافتها ونتوء ضربات فرشاته، وسكينه العريضة، تقطيعات هندسية غير معقدة لأنصاف مستطيلات ومربعات أو أجزاء من مثلثات محطمة. إنه في أعماله هذه تخلص من الموضوع كلياً، وهو في سبيله لأن يتخلص حتى من الحدود الواضحة في الأشكال الهندسية، ليكون بالتالي في حل من أي ارتباط بأية مادة موضوعية أو شكل تجريدي يثقل لوحته، وليترك لألوانه وحساسيتها وما يتخللها من اضاءات متفرقة أن تعبر عن مضمون اللوحة العاطفي بمفهومه الانطباعي غير المحدد بموضوع معين". (٢)

لقد نمّى مهنا الدرة، في مرحلته هذه، وببطء، تصورات جمالية جديدة، وخاض تجارب فتحت له مسارات... بعدما أوصل مقاصده الفنية في الموضوع اللاشكلي، على نحو يستشف منه فكرة العودة إلى البسيط والأولي: من الحجم إلى السطح، من الشكل إلى الخط، ثم فيها توظيف ما ذكر إلى جانب الشعر والبناء السيمفوني للموسيقى. والتكوين الفني المرتي في منظومة إبداعية، تضمن اندماج الأجزاء في الكل، مع استثمار حضورها وحضور الخطوط والألوان والموسيقى في خلق طرح إبداعي يثير الدهشة والإعجاب، وقد يصل بنا إلى حد الاهتزاز طرباً في بعض الأحيان، ويحقق الفنان في هذه الغنائية صيغة شعرية أخاذة في صناعة مشهد الرسم.

والذي يثير الإعجاب حقاً في العمل الفني من وجهة نظري النقدية، ليس

الخطوط والألوان والموسيقى وتوافقها فحسب، بل "إيماءاتها إلى المجهول".

وطريقة التنفيذ هنا لا يحاكي فيها ما سبق، بل يجرب في اللحظة التي يتحول التجريب فيها إلى خبرة متراكمة في المكان الذي اختمرت فيه عجينة التكوين، ولذا فأصل فن مهنا الدرة هو بحث تأملي في أداته، وليس في مواضيعه، أو ما ينتمي إليه فكريا.

لذا فهو لا يكرر أفكاره السابقة، بل يعيد صياغتها كلما وجد أن الفنية غير مكتملة بعد. ويمكن تبين ملامح الصياغة من خلال ذلك التلخيص اللوني المعبر الذي أخذ يشمل المساحات، ويزيد من وضوح المسطحات، ويختزل بالتالي كل أثر لوجود أي نوع من التفاصيل، أما الخطوط فكانت أكبر العناصر التشكيلية تأثراً بهذا التغير، فلأول مرة تظهر في لوحات الدرة بعد منتصف الثمانينيات خطوط ذات حدة وصرامة وقوة وعنف... حتى تلك التي كان يستخدم فيها الكشط أو الجز بأداة ما لتحديد عناصره المرسومة.

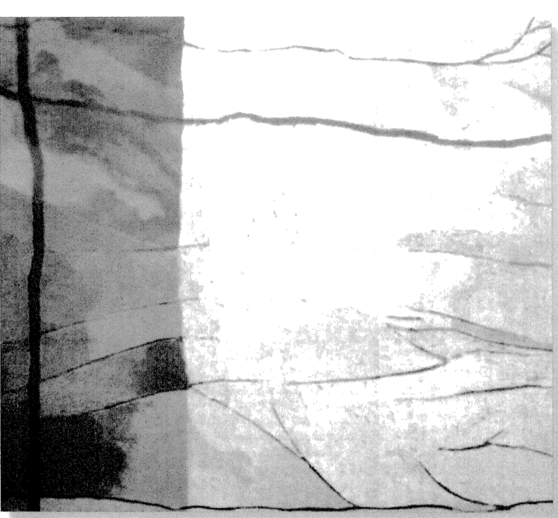
يصور الدرة رؤاه على الدوام دون أن تكون ثمة أرض يقف عليها، ويحرك فرشاته على اللوحة في كل الاتجاهات

موقف معاصر بروح العصر

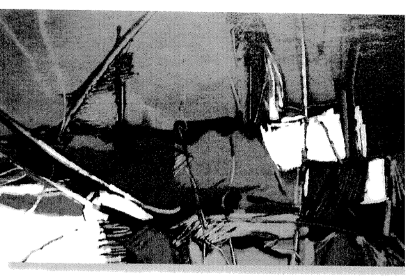
ولأن الكون لا أبعاد له، فإن "الدرة" يصور رؤاه على الدوام دون أن تكون ثمة أرض يقف عليها ويحرك فرشاته على اللوحة في كل الاتجاهات، لتغدو أكثر ملاءمة لتجسيد إحساسه بعنف الحركة، لأن الكون متحرك لا نهائي... والخلق عنده خبرة لممارسة الوجود المرئي بالبصيرة، وثقافة تختلط فيها كل الألوان. ولحظة تحويل ما هو متخيل عنده إلى تكوين وخطوط وكتل، ومساحات، ونسيج، وأشكال هندسية، حيث الحقول اللونية عنده هي العوالم الذوقية، منقول في الحال من البصرية إلى المساحة التي يمتطي عليها التكوين سواء كان هادئاً متناسقاً أو ذا حركة، لأن الحركة هي العامل الذي يتحكم في الشكل والمساحة، وهي على حد قول "كاندنيسكي" (١٨٨٦ ـ ١٩٤٤): "جوهر روحي كامن خلف الحياة كلها".

نعم الحركة جوهر الكون، وومضة ضوء، وتمثل اللحظة التي تبقى اللوحة فيها منفتحة على ذاتها، أي أن الفن يشعرك بحاجة دائمة لتأكيد ذاتك، ومن يتابع مهنا الدرة على مدى تاريخه الفني يجد أنه اختط طريقه، واختار بما يربط فرشاته وألوانه، اختار ما هدته إليه تجربته الذاتية في الفن، هذا الذي اختاره اتفق في النهاية بالموقف المعاصر، وبروح العصر.

والفنان مهنا الدرة لا يلبث أن يعيش في حالة حتى نجده في حالة أخرى أكثر تحرراً.. ففي مرحلة التسعينيات









بدا يبحث عن الجديد والمختلف، وكأنه يريد أن يعود إلى تلك الأيام البعيدة في الصبا الباكر، إلى درس (الكولاج)، القص والتلصيق، عندما كان يقص صوراً وشخصيات ومشاهد، ويعيد لصقها وتركيبها في نسق جديد، ولعله ما زال أسيراً عن طواعية لهذه الغواية التشكيلية، وقام بصناعة ما هو قريب الصلة بذلك كله، وعندما وجد نفسه أنه مفتون بالقماش، انساق وراء غواية الكولاج القماشي . أو إعادته . فصنع مجموعة من اللوحات عرضت في آخر أعوام القرن العشرين وبالرغم أن القماش (الكولاج) أصبح استخدامه شائعاً عند بعض الفنانين في فترة من الفترات إلا أن الدرة وظفه في أعماله بحس مختلف يظهر تعاطفاً تجاه تلك الخامة، والفنان يستطيع أن يكتشف أشياء كثيرة في الخامة حتى وإن تعامل معها كثيرون، وهذه التجربة تعتبر استجابة لا تقاوم لحافز روحي وعقلي وحسي معاً.. لأنها ربطت تكوين اللوحة بعالم ذاتي، وقدّمت رؤية جديدة، أراد مهنا الدرة من خلالها تأسيس خيال مغاير وعلاقات من نوع خاص ما بين الأشكال والمساحات، ما بين الهندسي والعضوي في سبيل الوصول إلى جوهر الأشياء من الداخل للتعبير عن الطاقة الذهنية والنفسية والروحية.

إن لوحة الدرة المشغولة بكولاج القماش، لوحة تجريدية تغافل التجريد، تضع حجماً "شريط من القماش وثناياه" يخفي قطعة قماش بشكل أفقي مائل، أو مساحة لونية أفقية مختبئة تقطعها قطعة قماش أخرى، وتبزغ الأشكال أو تتوارى، تتأكد أو تغيب خلف قماش الظل الشفيف. إنها جدلية بين تجريد وواقع، بين سكون وحركة، بين خط ولون، بين مربع ومستطيل، بين ضربة لونية طولية وأخرى اعتراضية مائلة.

فإلقاء نظرة عابرة على المساحات اللونية المائلة والمتقاطعة، قد يدل على احتفال بالمدى المفتوح، الذي يغطي بدرجاته مسطح اللوحة، تلك الدرجات اللونية التي تتحرك من موضع إلى موضع في نعومة بالغة، حيث يشرق لون، ليغيب لون آخر في انحناء طبيعي انسيابي، ألوان تتحمل شفافية بعضها، وامتدادات لونية تتراوح ما بين الألوان الباردة والألوان الحارة أو ما بين أزرق وأصفر، تتجدى المزج المنطقي فتزيد اللون احمراراً بالتقاء البرتقالي بالأصفر، أو التقاء الأزرق بالأبيض، يتتالى فيها لون البحر الميت فوق رطوبة خليج العقبة وراء بعثرة الصحراء.

أما بالنسبة للخط فهو ديناميكي، ويؤكد على فلسفته . الدرة . في رؤية الأشياء من خلال خطوطه المتحركة في اتجاهات مختلفة، وخطوطه سواء كانت مستقيمة، متعامدة، منكسرة متداخلة... تفاجئ، تعترض لوناً، تؤطر لوناً آخر، تكمل لوناً، أو تحتل مكان لون، ولكن يترافق هذا الخط دوماً مع مساحات، يؤطرها أو يقطعها.

التحرر من كل القيود

وفي نهاية التسعينيات إلى الآن... راح الفنان يخلق من ألوانه المنتشرة برذاذها على امتداد مسطح اللوحة، عالماً فريداً ومؤثراً، بإيقاعاته المتواترة، ومن التأمل الدقيق، يتكشف مدى غنى تنوعه الداخلي، فأحياناً تطالعنا تكوينات بالغة الهدوء والرقة والكمال، بطريقة تداخلت فيها أمامية التكوين بخلفيته إلى حد يصعب فصلهما عن بعض، وتصبح عناصر البناء في اللوحات ذات الأشكال الهندسية أكثر تحرراً في طريقة تواجدها بالتكوين، فليس هناك ما يمنع، مثلاً، أن تتداخل مساحة تمثل شكلاً هندسياً . مستطيلاً أو مربعاً . بمساحات مختلفة سواءً بالطول أو العرض في مقدمة الخلفية، طالما كانت التجربة الوجدانية التي يسعى الفنان لتجسيدها تقتضي ذلك.

لوحات هذه المرحلة تمت معالجتها بشكل متحرر من كل القيود، فجاءت مستقرة ومتوازنة، وهكذا تستقل اللوحة عند الفنان مهنا الدرة الذي حاول أن يكشف الطاقة البصرية، وأن يوجد في لوحة واحدة الإمكانيات المتعددة المتاحة للرؤية، وهذا ما يمكن أن يوضح أن الفنان لا يقول في لوحاته ما يراه، وإنما ما يعرف انه موجود بالفعل.

أخيراً شكّل مهنا الدرة ظاهرة في حياتنا الفنية بدأت فيه للفنون منذ منتصف القرن الماضي ملامح تشكلت من روحه وارتبطت بصدق زمانه، وأضفت على ملامح اللوحة شاعرية وغناء.. ستظل آثارها حية في النفس والذاكرة.

وقبل أن نختم نشير بان نهضة الفنون التشكيلية في هذا البلد ما زالت ترتقب مؤرخها الذي يسبر أغوار خلفية هذه اللوحة الباهرة الممتدة عبر حياتنا الثقافية ليعطي لكل حقه، ويلقي النور على أشخاص شكلوا ظاهرة في حياتنا الفنية وأعطوا من قلوبهم حباً خالصاً لا يرتقب شهرة أو جزاء، هؤلاء منهم من هو على قيد الحياة، ومنهم من هو في الدار الآخرة.. ما أجدرهم أن يؤرخ لهم وأن نجل دوافعهم ونذكر بالفضل أثرهم.

• ناقد وتشكيلي أردني.

. الهوامش:

١ . شكل الذاكرة: مجموعة مقالات وأبحاث، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٧م، ص ٦٨، للمزيد راجع كتاب الفن والشعور لغراهام كولير، ص ١٧٧.

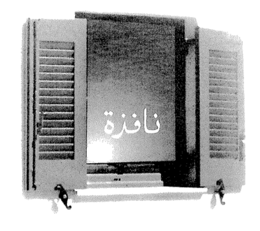
٢ . مجلة فنون عربية: بلند الحيدري، العدد ٧، ١٩٨٢، ص١٤٢.

. المراجع:

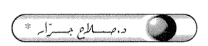
١ . عطية، د. نعيم: العين العاشقة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦م.

٢ . مجلة الفكر المعاصر: العدد: ٣٩ و٧٨ . ١٩٦٨ . ١٩٧١م.

٣ . الجادر، خالد: إعداد: د. وليد الجادر، دائرة الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط ١، ١٩٩١م.



الإنسان جوهر الحضارة



إذا أغفلنا الإنسان عند أيّ محاولة لوضع حدودٍ للحضارة، فإننا نكون قد أغفلنا جوهر الحضارة ولم نُبْقِ منها غير مظاهرها المادّية، وهي ليست سوى نتائج للحضارة. ولعلاقة الإنسان بالحضارة مصدران أساسيّان: أولّهما أنّ الإنسان هو صانع الحضارة يوظّف عقله وطاقاته من أجل تحسين ظروفه وظروف مجتمعه، وثانيهما أنّ الهدف الأساسي من الحضارة هو خدمة الإنسان والارتقاء به. وكلّما ازداد نطاق المنفعة التي توفّرها الحضارة للبشرية كان الإنجاز موغلاً في التحضر، وإذا خلا الإنجاز من منفعة قريبة المدى أو بعيدة المدى للإنسان، فإنّه لا يمكن عدّه إنجازاً حضارياً. ولكن لا بدّ من إضافة مقياس آخر للمنفعة البشرية وهو أن لا تكون هذه المنفعة تحقّق مصلحة لمجموعة من الناس على حساب مجموعة أخرى أو أن تؤدي إلى مضرّة مجموعة أخرى، فعلى سبيل المثال قد تنجح دولةٌ ما في إنشاء صناعة متميّزة تخدم مجموعة من أبنائها لكنّ نجاح هذه الصناعة يؤدّي إلى الإضرار بجماعة أخرى من خلال زيادة الضرائب مثلاً أو من خلال حرمانها من مصدر عيش أو غير ذلك، ففي هذه الحالة لا تكون الصناعة إنجازاً حضاريّاً ما لم تضمن الدولة أنّ هذه الصناعة سيكون لها منفعتها قريبة المدى أو بعيدة المدى على جميع أبناء المجتمع. ومعنى ذلك أنّه ليس من الحضارة أيّ إنجاز تؤدي إلى معاناة الناس؛ فالأصل في الحضارة أن تخفّف من معاناتهم وتزيد من رفاههم وسعادتهم وتحقّق لهم الأمن والسلامة والتطوّر؛ فعندما نتحدّث عن الديمقراطية كمشروع حضاري فإنّ علينا أن نحرص ألاّ يُلْحق هذا المشروع أذى بأيّ إنسانٍ كان، وإلاّ انتفت عنه صفة (الحضاريّ)، وعليه فإنّ ما تمارسه الولايات المتحدة الأمريكية في العراق وغيره تحت ذريعة نشر الديمقراطية هو عملٌ غير حضاريّ على الإطلاق لأنّه يُلحق الأذى بمئات الألوف من البشر.

كذلك يقال عن الأسلحة التي تصنعها الدول المتقدّمة، فهي قطعاً لا تدخل في باب الإنجاز الحضاري لأنها تتسبّب بإلحاق الأذى بالبشريّة، بل هي النقيض للحضارة لأنها تدمّر المنجز الحضاري للبشرية.

إنّ الإنجاز الحضاري الحقيقي هو الإنجاز الذي يخفّف من معاناة الناس ويجعلهم أكثر أمناً ويمكّنهم من مواجهة التحديّات التي تواجههم كالمرض والفقر والجهل، ويحقّق لهم الحريّة والعدالة، ويساعد على نشر قيم التسامح والمحبّة والتعاون، ومن هنا فإنّ أرقى المنجزات الحضاريّة هو ما يتّصل بالاختراعات والاكتشافات الطبّية المختلفة ووسائل الاتّصال والنظريّات التي ترقى بمكانة الإنسان وتهذّب عقله وروحه وانفعالاته وسلوكه، وبالإضافة إلى القوانين والتشريعات التي تنظم له حياته وتيسّرها وتجعلها أقل وعورة ومكابدة ومشقة وتعقيداً.

* كاتب وأكاديمي أردني
Salahjarrar@hotmail.com

أسئلــة الحنيــن

شعر راشد علي عيسى *

لم يكتملْ بَعْدُ الهلالُ
فكيف غاب عن المساءِ
بلا اعتذارْ ؟ !
لم تمتلئْ بَعْدُ البحارُ
بمائها
فَعَلامَ تَحترفُ الرياحُ
جنونَها
ويُصابُ ملّاحُ السفينة بالدُّوارْ ؟!
وبأيّ حقٍّ ترحلُ الألوانُ
عن أزهارها
ومبكّراً تَسَّاقطُ الأوراقُ
عن أشجارها
والنهرُ حتّى النهرُ
خانَ طباعَهُ
ثم اسْتكَنّ بحزنه العالي
ولو قدرَتْ على الطيرانِ همّتُهُ
لطارْ
حتى الطريقُ شكا خُطايَ ، فقلتُ
أحملُهُ على كتفي وأمشي ربّما عيناهُ
في عَتْم المدى قمرٌ دليلْ
فمشيتُ لكن الطريق بكى دماً
مما يقولُ له الغبارْ
خَجلَ الطريقُ لأنه مثلي
غريبٌ لم يجرّبْ ذاتَ عشقٍ لذةَ
الألم الجميلْ
فتركتُهُ في بطنِ وادٍ غير ذي زرعٍ
وعدتُ بدمعتي وحدي أنا والحلْمُ
والقلبُ الضليلْ
لم يحتفلْ بَعْدُ الندى بورودهِ
فبأيّ ذنْبٍ يستريبُ الياسمينُ
بعطرهِ
ويَصُدُّ عني الجُلّنارْ ؟!
والناسُ كلُّ الناس قد عبــروا
قلبي، ليهدمَ مكرُهم جسْــــري
قالوا لعلّ الشيبَ .. قلتُ لهـم
هذا رمادُ الشمس في شَعْـــري
قالوا لعلّ الجسمَ .. قلتُ لهـم
لا ، لم تُخنّي هِمّةُ النّمْــــرِ
قالوا لعلّ الروحَ قلتُ لهــم
طيرٌ يصلي الصبحَ في صــدري
قالوا وقالوا لم يَرَوْا حجــراً
إلا رموهُ فما شكا ظهـــري
فعذرتُهم وتركتُ حَيْرتَهـــم
مخنوقةً تدري ولا تـــدري
ما جرّبوا سَفَرَ القلــوب ولا
ذاقوا رحيقَ النار في الجمـــر
يا شمسُ مالكِ والغروبُ ، قِفي
ما زالَ لي حقٌّ على الفجـــر
أخشى الصِّبا يمضي ويتركُني
حطباً قديماً خارجَ العُمـــرِ
أحتاجُ قلبي والحياة معـــي
لا أرتجي ورداً على قبـــري
لم يكتملْ خمرُ الكلامِ بِبَوْحِنا
حتى صحا
وأعاد دورتَهُ إلى شجرِ العنَبْ
لم يكتملْ نايُ المسرّةِ بيننا
حتى بكا
وأعاد سيرتَهُ إلى عودِ القصبْ
فحملتُ قلبي وانتبذتُ بهِ كراماتِ السماءْ
صلّى هنالكَ ركعتينِ من المحبةْ
ثم فرَّ لوجهةٍ مجهولةٍ خلفَ المدارْ
والشمسُ قصَّتْ شَعْرَها خجلاً ولم تُبقِ
الشعـاعْ
فكتبتُ بالحبرِ الذي ينهلُّ من عينِ
اليـراعْ
لم يبتدئْ بَعْدُ اللقاءُ لكي أُلوّحَ
بالـــوداعْ

يا أيها السَّلَمونُ لا تحزنْ عليكْ
وافقسْ بُيوضَكَ في جحيمِ النهرِ مثلي
وابتسمْ للموتِ لا ترجعْ إلَيكْ

واتركْ أنينَكَ في المياهِ لعلَّ ذاكرةَ
المياهِ تذيعُ سرَّكَ للحياةِ ولاحتفالِ
الكبرياءْ
يا أيها السَّلَمونُ لا تمسحْ دموعَكَ أنتَ
أَوْلى بالبكاءْ
لا تعتذرْ للموتِ
لا تعتبْ على نهرٍ فقلْبُ النهرِ مثلُكَ
خائفٌ عن المصبّْ
أنتَ الذي تختارُ وقتَكَ كي تموتَ
بلا وداعٍ أو عتبْ
فلَكَ امتيازُكَ في حياة الموتِ
لا موت الحياة
ولم تَخُنّي لم أَخُنْكَ وإنْ ضميرُ
الماء خانْ
هم هكذا العظماءُ يا سَلَمونُ يرتحلونَ
من غيرِ انتباهٍ للمكانْ
لا ماءَ يَفهمُ يا صديقي سرَّ جُرحٍ لا يُـذاعْ
واجَهْتَ موتَكَ باسماً حُراً ولم تَضعِ القناعْ
لم يبتدئْ بَعْدُ اللقاءُ لكي ألوّح بالـوَداعْ

يا أيها " السّي مُرْغُ " × كم بُعْدُ السماءِ
عن القلوبِ العاشقةْ ؟
أَنَذَا أتيتكَ يا مليكَ الطيرِ وحدي
لم تُصَدّقْني الطيورُ النّاطقةْ
فانشرْ ضِياءَكَ في ظلاميَ كي
أراكْ
ولكي أمرَّ على مشارفِ غيمةٍ رضعتْ
سناكْ
يَمَّمْتُ ظلَّكَ حين خانَتْني المسافةُ
بين قلبي والحنينْ
فقطتُ سبعةَ أوديةْ
من مغربِ القلبِ البهيِّ لمطْلَعِ
القمرِ الحَزينْ

وسبحتُ في فَلَكِ القصيدةِ كي ينادي
هدهُدُ العشاقِ أقوالَ الشهودْ
لكنه رفض المَجيءْ
فاخترتُ معراجي إليكَ يدلُّني
لمداكَ سلطانُ الرعودْ
فأرحْ دموعي في يَدَيْكَ
أنِرْ بهاءَكَ في جناحي
كي أُضيءْ
وامدُدْ إليَّ من السماءِ إذا أذِنتَ ولـو ذراعْ
لو نجمةً بين الغيوم أرى لهـا ظلَّ التمـاعْ
لم يبتدئْ بعْدُ اللقاءُ لكـي أُلوّحَ بالـــوداعْ

يا شِعْرُ ما بكَ لا تجامِلُني
ولا تبكي معي
خاصَمْتَني ونسيتَ كم خبأتُ
أنفاسي بصدركَ وانحدرتُ إلى
السماءِ بأدمعي

ووثقتُ بكْ !!
يا شعرُ .. قبلي قد سكنتَ بجرحِ
عنترَ
وافتديتَ جميلَ بَثْنَةَ
واكْتملتَ بحزنِ قيسْ
لولاكَ لا "إلزا" هَوَتْ "أرغونَ"
أو هامتْ "بيَتْريس" بـ " دانتي"
لولاكَ ما عذُبتْ لغَاتُ العشقِ
أو خَلُدتْ أساطيرُ الهوى
أو أشرقتْ في الروحِ شمسْ
" أوفيدُ" قد نَذَرَ الهوى لَعِباً وفَنّا
واعتادَهُ حتى لَأَوْشَكَ أن يُجَنَّـا
دَلَّ الرجالَ على فنونِ جُنونِهِمْ
بالغانياتِ الفاتناتِ شَذاً وحُسْنـاً
جعلَ الهوى نظريةً لحسابِهـمْ
ورأى النساءَ قَرَنْفُلاً يُسقى لِيُجْنى
ظنَّ الهوى صيْداً ونزوةَ عاشقٍ
ودعا لكلِّ صبابةٍ عَلَناً ، وكَنّـى
" أوفيدُ ليس الحبُّ جمرةَ شهـوةٍ
أو لذةً خُلْسيّةً مما تَسَنّــــى
الحبُّ مِعْراجُ الحنينِ وشَهْقَـةٌ
في الروحِ تحرقُنا أسَىً حُلْواً وحُزْنا

شعر

شعر

الحبُّ وردةُ عاشقَيْن تمزّقـــا
وتَشَمَّتَتْ بهما المنى عَمْداً وغُبْنـا
الحبُّ ترتيلُ القلوبِ لدمعهـــا
أوَ ما تراني قابَ أنْ أبكي وأدنـى
أَحْبَبْتُها لم أدرِ كمْ أَحْبَبْتُهـــا
فبرئتُ من بَشَرِيّتي وسَمَوْتُ معنـى
وَصَعَدْتُ أشجارَ اليقينِ بحبِّهـا
والشوقُ يحملُني لها غُصْناً فَغُصْنـا
فَسَكَنْتُ عينيها وهِئْتُ بلَوْعتـي
ما أجملَ العينينِ يا أوفيدُ سُكنـى
لو كنتَ في قلبي عَذَرْتَ منابعي
ورأيتَ قلباً حاملاً نهراً مُسِنّـــا

الحبُّ !! ليس الحبُّ جسْرَ غوايةٍ
الحبُّ أعلى دمعةً .. الحبُّ أَسْنـى
قبلي وقبلكَ قد حكوا عن سرِّهِ
الروح تخلُدُ في الهوى والجسمُ يفْنى
ضَيَّعْتُ قلبي في الطريق فَأَيْنَهُ
قلْ لي،وأين حبيبتي- يا أنتَ- أبنا؟؟
يا شعْرُ لا تغضبْ عليَّ
لأنني
وَأَنا ابنُ عشرِ سنينَ ما صدَّقْتُ أمي
حينَ قالتْ :
" يا حبيبَ القلبِ كُنْ رجلاً "
وحاذرْ أن تحارَ
وتَلْتَبِكْ
وإذا ضَحكتَ فلا تصدقْ أنَّ
حزنَكَ غائبٌ ،
قمْ واستعذْ باللهِ من شرِّ

يخبئُهُ الضَّحِكْ

يا ليتني صدّقتُ أمي حين قالتْ
وهي تبكي عند بابِ البئرِ في عزِّ الظهيرةِ
والنَّدمْ :
" لا يا حبيبي .. يا ابنَ روحي
لا تؤمِّنْ للحياة ، فسوفَ تعرفُ حينَ
تجرحُكَ النساءُ بأنَّ مجدَكَ في الألمْ
هُوَ هكذا في البدء كان الحبُّ يا ولدي لتنتصرَ
النهايَةُ بالفجيعةْ
لكَ أن تُحبَّ وأن تُجَنَّ وأن تموتَ كما تشاءُ
بمن تحبْ
لك أن تذوبَ كجمرةٍ
لك أن تصيرَ فراشةً
أو حقلَ عُشْبْ
فَلَسَوفَ تدري أنَّ قلبَكَ ليسَ لَكْ
وبأنَّ حُلْمَكَ في الطريق إلى الحبيبةِ طيرُ
وهْم رفَّ في قفص الخديعةْ
أوَ ليْسَ كان الحبُّ يا ابنَ أمومتي خطأً جميلاً
منذ أدمَ والخليقةْ
والناس يرتكبونَهُ عمداً وسَهْوا ..
ويَرَوْنَه جرحاً ولَهْوا ..
ويكابرونَ .. يكابرونَ بسِحْرِهِ موتاً وزَهْوا
الحبُّ يا ولدي أنينُ النارِ ما بَعْدَ الرمادْ
سيموتُ لو شربَ الحقيقةْ
أَنَا لا أردُّكَ عن ضلالتك الجميلة في الهوى
فلكلِّ نجمٍ في المحبةِ ما يريدُ إذا هَوَى
ولكلِّ قلبٍ ما نوى ..
لكنني أخشى عليكَ حبيبةً صارت بعينكِ كالحديقةْ
وأخاف قلبَكَ أن يمَلَّ رحيقَها
فالزهرُ يذبُلُ يا بُنَيَّ الزهرُ يذبلُ
يا بُنَيَّ وما الحبيبةُ غيرُ سوسنةٍ رقيقةْ
فاخْتَرْ لقلبكَ يا ابْنَ قلبي من تكونُ حبيبةً
يوماً ..
وأعواماً صديقةْ "
فرجوتُ قلبي أن يعودَ فلم يَعُدْ ..
وطلبتُ من أمي السماحَ
وقلت أرجوكِ اعذريني لن أقول لها الوداعْ .

* السي مُرْغ: طائر أسطوري فارسي قديم.

قصيدة سرت

د. محمد مقدادي *



النجومُ البعيدةُ،
في "سِرْتَ" يا صاحبيَّ
يعاتبنني،
كيف جئتُ إلى الماءِ
من غيرِ مَنْ يَمَّمَتْ وجهها
لجبالي.
وكيف أنامُ
على خشبِ الروحِ،
من غير أن أحتمي
بعبيرِ أصابعها،
وكثيرِ احتمالي.
يعاتبنني،
أنني ضقتُ ذرعاً
بما يشغلُ القلبَ عن نبضِهِ
وأسرفتُ في الصمتِ، حتى،
تجاوزتُ حدَّ انشغالي.
أنا طاعنٌ...
في المسافات ـــ يا صاحبيَّ ـــ
اغفروا زلّتي
أيها الراقصون على حبل مشنقتي
وارتحالي.
دعوني
أهدهدُ قلباً
يهرولُ حولَ حدائقها
ويلقي لها أنجماً
ـــ مثل تلك النجوم البعيدة ـــ
كي أستريح على جمرتي
وأتم اشتعالي.

هو الحزنُ، مولايَ، هذا المساء
ولا شيءَ يفرحني،
غير أني أغالي.
وأحلمُ أن الحبيبةَ،
قد راودتني،
على قابِ قوسينِ من غربتي،
وخيالي.
أضم عناقيدها، تارةً،
ثم أصحو...،

ولا شيءَ في قبضتي،
غيَر ما شاقني،
في أتم اكتمالي.

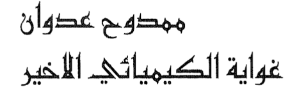
النجومُ البعيدةُ...
في " سرت " يا صاحبي

تشاغلنَ بي،
حين أفضيتُ بالسر،
معتصماً
بما خلفتهُ الحبيبةُ في القلبِ،
من كمد،
فأطلنَ البكاء،
على شرفتي،
ورممنَ ما فتتَ الدهرُ مني
وهدهدنني،
مثل طفلٍ...،
على حجرِ أمي بكيتُ
ورحتُ...،
أفتشُ عن نبضِهَا
تحت نبضي
وعن كفها،
بين كفي،
عن وجهها،
يشعلُ الموجَ في شفتي،
ويبعثني،
في الهزيع الأخير.
أُطل..،
تحدقُ بي ـــ يا صاحبي ـــ
النجومُ البعيدةُ،
لا شيءَ أحملُ...،
من جعبةِ الليلةِ الفائتهْ.
غير أني...،
أرتلُ...،
في الصمتِ أسماءها.
كي ترد إلى القلبِ مرساتَهُ
وتغني لَهُ
اذ يغني لها.

*شاعر أردني

شعر





ممدوح عدوان غواية الكيميائي الاخير

علي حسن الفواز *

ما يأتيك به الموت سريعا،
أوما تتركه الشهوات على كفيك!!
ستطلقه مثل طيور الماء،
ترجّ عروقك بالبلل وموسيقى السكرة!!
تتوهمه المرأة حشد ملائكة ،
فتبادله اليقظة كنز انوثتها، وترشّ على وحشته
رائحة الماس ...
بين يديه تصير الباحث عن معنى
اوعن يافطة للحزن المتداول..

ترحل في الضوء سريعا مثل غبار النافذة
تنثر اوراقك في عبث،،،
توهمنا ان الدرس قريب والمعنى في الضفة الاخرى!
وان الموت صديق يشبهنا في ألعاب الليل،
وغوايات الانثى!!
ما ابهى اوهامك حين تفك طلاسمه،
او تفصح عن غنوص كتاب الساحر في لعبته،،
ليس لهذا الموت / السر سوى ان تتركه

عند مخالب ضحتك العاتية،
وتطالبه بالصمت قليلا!!
فالدخان ما زال يلف ندى الغرفة، والمرأة لم تكمل زينتها
بعدُ!!
ما زلت تحمل فصّ سليمان وتمائم احلامك،
تنضو عن جلدك آخر ما تركته الكيمياء،

ترسم اطلسه دون جهات!!

كان الموت يضلّ الدرب اليك ربتما
فانت تبادله الالعاب النارية،،
وتشاطره جلد الانثى وقراطيس الاخطاء...
ماذا تصنع بالموت وانت المتوهج بالضحك
واغاني الفيروز ومرايا الشعراء المطرودين
على قارعة الوهم؟؟

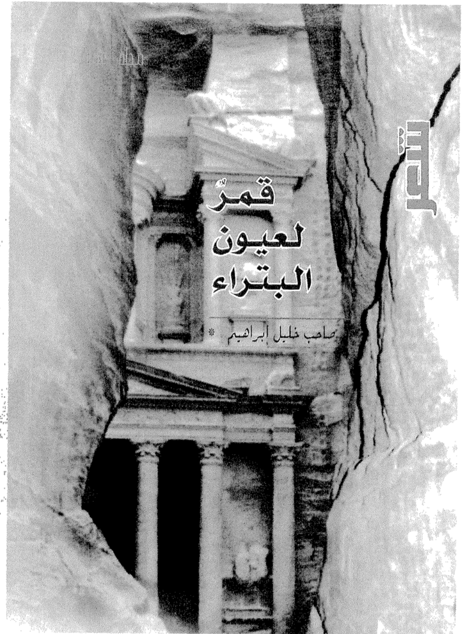
هل كنت تفتش عن لون آخر للحب،
عن حزن لايعرف كيف يصير بكاء؟
هل كنت تمارس غشاً في الدرس الكوني،
تفترس اللغة والاوراق وعروق الفكرة
وتطالب بحقوق فاضلة للشعراء الموتى؟؟

تدخل آزفة الكيمياء، تحسن لعبتها،
صرت تبادلها اسماء السحر وفصول الترياق،
ترشّ على غلتها الذهبية بعضا من نرجسك المائي..
هل أخذتك الكيمياء الى برج الوهم؟
هل اعطت جلدك لونا كالضوء؟
هل اعطتك الزئبق دون المرآة؟
هل اسمتك الكيميائي الباهظ والمحتشد؟
يا آخر من ورثوا الضحك، وآخر من اعلن موت الحزن الطبقي،
فالشعراء بلا طبقات،،، متسعون كوجه البحر
ومسبيون كأسرى الحرب
قد يكفيك الموت بزينته الفضية
قد يعطيك السكرة أو رائحة الانثى
قد يتقدم مثل خيول أمية،
أو يتفرّس كفيك كما العراف،،
وانت لفرط الدهشة، تلبس ثوب السهرة بين يديه
تنحلُ الى جسد رخو موهوم باللذة
يدعوك الى رقصته في لعبة خصب باذخة..

كنت تمارس آخر نوبات الضحك
وتلف سعالك فوق عمود دخان
تتلمس اقمارا في المقبرة الجاهزة،،
تفترش الجسد الفضي المغسول بماء الكيمياء
تطلق كل عصافيرك للغابة
وتجيء وحيدا دون مرايا الانثى،
ما تفعله الليلة،
صوت رمادك يعلو،
يفرشه الشعراء الموتى ارواحا تسبح في ابراج النور!!
ما تفعله الليلة،،
انك دون صراخ شهوي،او دون ضجيج الضحك!!
اغوتك الكيمياء بموسيقى الصمت،
فعدت الى نومك،تحمل روح العالم،
ووصايا الانثى،
ترمي آخر احجارك نحو الوهم،
تفصح عن سر الجسد الطيني،أوجسد المرآة،
عن سر الشهوة، وسر السكرة، وفصول الفكرة
عن وجه الملك الموغل بالخوف،
عن قيرون**، او روح زنوبيا***
او (اقبية كان يضيق بها الصدر)
لاشيء هناك!او لاشيء هنا
الكل انسلّوا نحو حروب طازجة،،
الاوطان، ارتحلت نحو خرائط
من جاءوا دون وجوه!!
وشوارعنا ضاقت بالعربات،
فما عاد لرائحة المرأة الاّ اوهام
القطط وبقايا الجلد الصالح
للاخطاء!!!!!!!!!!!!
لعبتها وهي تبادلنا
هذا ما أدركه العرّاف
وما أبصره الكيميائي
وما اطلقه الطائر
وما أخذته الفأس الى غابات الكافور

شعر

* كاتب وشاعر عراقي
** قيرون: مدينة الشاعر
*** زنوبيا تندحر غدا: مسرحية للشاعر



شعر

قمرٌ لعيون البتراء

صاحب خليل إبراهيم *

خبزٌ وجدارٌ مظلةٌ
والسرُّ فيه يبهرُ كُلَّ عيوننا
والروحُ تنهضُ وحدَها.
بتراء.. يا بتراء، في حَجرِ المدينةِ،
نحْتها،
أيد تُمدُّ إلى بقايا نهار.
والمشهدُ الأسيانُ يحكي رعْدَةً لِلَّيلِ يكْحلُ
جَفْنَهُ
وطنٌ لريح الزمانْ..!
كي يستريحْ
نغماً لشدْوِ حُداتنا،
ليطيرَ في مَلكوتَه نحوَ الغَمامْ..!
بتراءُ تحملُ كفها
للشمسِ في ألَقِ المكانْ
والظلُ يَحمي ظلّهُ
في كلِ ركْنٍ للأنامِلِ والصخور..
بتراءُ عينٌ للديارْ،
راحتْ تنامْ،
في راحتيَّ ويأرقُ الندمانُ في
فلك المسارْ..!!
قلبي يذوبُ بجَفْنها
بتراء نجمَتُنا بحضنِ جبالنا تنام

وتسيرُ قافلةُ النعاسِ إلى فضاءاتِ
الذهول
تتأرجحُ الذِّكرى بدمع الفصول
وتمورُ في هُدْب السنين.. !
تندى القوافي في ثياب من نسيمْ
وهناك في شرفاتِ الغيوم
طيف يطيرْ،
بالكبْر، ينمو سامقاً،
شَجَرُ الفيافي، للصقورِ يَبوحْ
ويسيل فوقَ صباحِنا
ضوءٌ جموحْ..!!
بينَ الرياحِ وصهوةِ الفَرَسِ الأصيلْ
ميدانٌ للإدمانِ يحملُ نَخوَةً
عربيةً للخَطْوِ يَرْسُمُها النهوضْ
والروحُ تُطلِقُ منْ رفيفِ القلبِ أغنيةَ
الحنينْ
تشدو بها كُلُّ الحناجرْ
وتسيلُ جَمْراً في خُطا الغازينَ،
تنفجرُ القيامةُ واللظى..!!.
تسري الهوادجُ في الظلامِ تُجاهَها ؛
لتُضيءَ في كبْرِ محاملَ للسيوف
بَوّابةٌ كانتْ لِتاريخَ الطموحْ
أطيافُها كحُلٌ يَضجُّ بهِ الهيامْ

قد أودَعتْ أسحارَها،
في سرِّ هاتيكَ النقوش.
وتفيقَ منْ عُمْقِ السُّباتِ دلالُنا
والهَمْسُ قد نادَى الفناجينَ المليئةَ
بالهوى
والهَيْلُ يَرْقُصُ في المَدى
مُتلألئاً،
يروي على سَمْعِ الزمانِ عطورَهُ
في كل ركنٍ طارَ مُختَدَماً يفوحْ.
كل الصبايا قد حرسْنَ نجومَها
ويذوبُ في كحْلِ العيونِ دَمُ القلوبْ
بتراءُ تحملُ أُنْسَها
قمراً توهَّجَ ضوؤُهُ في العينِ مُرتَعشاً
يفيقُ على النهود
ويُعيدُ منْ شَغفِ صروحَ المجدِ،
والنعناعَ،
يطفرُ منْ جديلتها إلى فيءِ الغروب..!
ويطوف حولَ سَحابةٍ
نَثَتْ رَذاذَ العطرِ هَمْساً للوجودْ
ما هزَّها ريحٌ، ولا أيدي الزمانْ
بتراءُ تاريخٌ لموّال العصورْ
وتفيضُ كل رحابِها
ألقاً على رَمْلٍ يشمُّ روائحَ التيجانِ،
بالمطرِ الخفيفْ
زُيِّنتْ آفاقَ المدى
حُلماً لأشرعةِ الطموحِ وشجو أغنيةِ
المساءْ
عَبْرَ الفلاةِ وجَمرِ يَبابها
لتسيلَ نهراً منْ حَرير..!!.
بتراءُ.. يصعَدُ فيك إيقاعُ الدهورِ
للعاشقينَ يجيءُ مُبْتهجاً، بَخورُ الليلِ،
يَنْعسُ فيه ضوءٌ للقمَر..!!
تتَسمَّرُ الأحداقُ في شرفاتهِ..
يعلو الحداءُ...
وأصابعُ الشَجَرِ الكثيف
قدْ قَشَّرَتْ لوزَ الفصول
في دهشة
راحتْ تُمَشِّطُ هُدْبَها
بتراءُ في عينِ الزمانْ..!
وتناثرتْ منهَا اللآلئُ والنجوم
راحتْ تضيءُ
نبضاتِ قلبٍ في الهوى لا يستكينْ.
شرفاتُ ذيّاكَ القمَرْ
منْ كل نَبْضٍ أزْهَرَتْ
بالياسمينْ..!
غنَتْ لها فوقَ الهضاب
كلّ ارتعاشات الضياء
بتراءُ يا قمرَ الدجى فوق السفوح
تسري نجومُكِ نحوَ فاتنةِ السِّنينِ،
كي توقدَ الأسرارَ سوسنةٌ يُخَبِّئُها المكان ؛
لتحومَ حولَ عطورها كل المدنْ
وتشمَّ طعْمَ الهيلِ في الفنجانِ يرقصُ
للحبيب
طَرَباً على هَمْسِ الدّلالْ...

* شاعر وأكاديمي عراقي مقيم في اليمن.

عن البتراء...
عن مدينة عجب

محجوب العياري *

مدينة عجب... مدينة منحوتة في الجبال... مدينة موغلة في غوايتها وسحرها وفتنتها... تغريك بزيارتها، وتغمز إليك بطرف عينها، فتطير إليها خفيفا، غير أنك، وأنت توغل في مجاهلها، تكتشف أنك ما عرفت منها سوى القليل، القليل... فهي تعرف أبدا كيف تستعصي على زوّارها، وعاشقيها، لا تسفر لهم إلا عن النزر اليسير من أوجه فتنتها... لتتركهم عاشقها حيارى، ظمأى ومرتبكين، وتظل هي شاهقة، شامخة، أعلى من كل الكلمات، وأبلغ من كل القصائد...

تلك هي البتراء...

تلك هي المدينة العجب...

البتراء لغة الحجارة الوردية تنطق بألف لسان ولسان...

البتراء معجزة الأجداد على الأرض...

قبل زيارتي إليها، حدثوني عن فرادتها كثيرا، وقرأت عن سحرها ما يسر لي وقتي الضيق أن أقرأ، وأذكر أني تابعت عنها شريطا وثائقيا بثته إحدى الفضائيات الفرنسية التي ما عدت أذكرها... وحين دعيت إلى الأردن، ضمن مشاركتي في فعاليات ملتقى عمان الثقافي الثالث عشر، ما كان بإمكاني أن أرد عن منحة غالية وهبها لنا القيمون على فعاليات الملتقى -مشكورين-، تتمثل في زيارة البتراء... وكان علي أن أؤجل ميعاد عودتي إلى تونس، لأن يوم عودتي كان يتزامن مع اليوم المخصص لزيارة البتراء...

يا لصبر الأجداد، ويا لأناتهم، ويا لشساعة خيالهم، واتساع رؤاهم !!!

بمعدات بدائية بسيطة، وأدوات لا تكاد تذكر أمام ما وهبتناه الحضارة الحديثة اليوم من آلات وتجهيزات وتقنيات، استطاع مهندسو البتراء وفنانوها أن يدهشوا كل الذين عاصروهم، وأولئك الذين جاؤوا بعدهم جميعا...

كم كان يلزم أجدادنا من صبر حتى يحولوا الحجارة إلى ترجمان يلهج بألف لسان ولسان...

كم كان يلزمهم من دربة وحرفية ويقظة حتى يحولوا إزميلا ومطرقة إلى أدوات تنفخ الروح في أعماق أودية كانت قبل نسيا منسيا، وتهب الحياة إلى جبال كانت من قبل خرساء، صمّاء، لا تنبئ ولا تبين؟

كم كان يلزمهم من خيال وخبرة ودراية حتى يسيطروا على مجاري الأودية والشعاب، ويشيدوا لمياه الأمطار سدودا، ثم يمدوا لها قنوات، لتنساب عذبة رقراقة، تهب الحياة، وتمنح البقاء...

أسئلة حارقة شتى، تنهال عليك وأنت تجوس خلال متاهات البتراء...

مُلْغِزٌ يسلمك إلى مُلغز...

ومعجزة تفضي بك إلى معجزة...

وإرباكة لا تقود إلى قرار مكين...

وليكن أن علماء الآثار، والمختصين في الجيولوجيا، كشفوا لنا -مشكورين- عن بعض معالم في البتراء، غير أن الذي لا مراء فيه، هو أن أجزاء كثيرة من تلك المدينة ما تزال مجهولة، مستعصية على الباحثين والدارسين، حتى يحيطوا بكل أسرارها، ويفكوا طلاسمها... وفي انتظار أن تتكفل بذلك الأجيال القادمة، فإننا لا نملك إلا أن ننحني إجلالا أمام روعة ما أنشأ الأجداد، وضخامة ما أنجزوا...

أمام "الخزنة" في البتراء، تعتريك رهبة بكر، مشوبة بكثير من الذهول والقداسة، فلا تملك إلا أن تعلنها: "آمنت بعد الله بالإنسان".

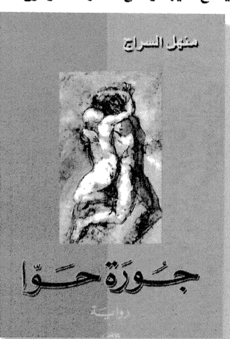
* كاتب وشاعر تونسي

ayarimahjoub@yahoo.fr
www.ayarimahjoub.com

البنية وتنوع الخطاب في رواية منهل السّراج (جورة حوا)

د. إبراهيم خليل *

على الرغم من أنّ رواية جورة حوا لمنهل السراج هي الرواية الأولى للكاتبة، إلا أنّ من يطلع عليها، وتتاح له فرصة الوقوع تحت سحرها، لا يملك غير الظن بوجود محاولات روائية سابقة أو متزامنة مع هذه الرواية تشهد لمؤلفتها بالخبرة، ووضوح الرؤية، فيما يخص بنية الرواية، شكلاً وفحوى. فالكثير ممن يكتبون الرواية، ولا سيّما في أعمالهم الأولى، والمبكرة، يرتادون هذا الحقل من حقول الكتابة دون أن تكتمل لديهم أدوات البناء، والخلق، وقبل أن يمتلكوا الرؤية الواضحة لطبيعة هذا الفن، وما يميزه عن ألوان السرد الأخرى.



تتناول منهل السراج في هذه الرواية وقائع جرت بعد وقت قصير من الحوادث التي جرت في حماة، وأدّت إلى مقتل الكثيرين، وتشريد كثيرين ممن وجدوا لأنفسهم ملاذاً آمناً مؤقتا في دول عربية، وأخرى غير عربية مجاورة. لكن المؤلفة لا تركز على هذه الحوادث، وتكتفي بالإشارة إليها إشارات سريعة عابرة، وهي إشارات قد تبدو غيرٌ مقصودة في أكثر الأحيان، مع أنها تعالج بعمق الوضع الناشىء عن هاتيك الحوادث معالجة تقدم للقارئ والدارس -- على السواء -- مثالا جيداً للعمل الذي يستطيع الإغراق في السياسة دون أن يقول شيئاً فيها، أو عنها، مباشرة.

فميّ -- بطلة الرواية -- تناهز الثلاثين، شقيقها يقيم في السعودية، وعندما تفيض به الأشواق لرؤية الأهل، والأحبة، يضطر للذهاب إلى تركية، حيث أفراد العائلة الذين سبقوه إليها، ويلتقون أياما قبل أن يعاود رحلة النفي إلى الصحراء حيث بإمكانه أن يزاول مهنته في التجارة، محققاً قدراً غير قليل من الأرباح التي تؤهله لإدارة أعمال واسعة يستخدم فيها عمالا مهرة، وموظفين طيبين من سورية يؤمنون بمذهبه وشعاره، ويدينون بتوجهاته وأفكاره.

ومي، خلافا لذلك الشقيق، لا تهتم بما يقوله الواعظون، فهي لا تحبّ الحجاب، وترتدي -- عوضاً عن ذلك -- الجينز الضيق، والقمصان اللاصقة بالبدن، ولا تغطي رأسها بخرقة كبيرة، أو صغيرة، وتعشق الرسم، ولا تفتأ تواصل تجاربها في اللون، والخطوط، والظلال.. تحب التجريب في كل شيء، في علاقاتها بالناس، الذين منهم أسامة، من عرفته في سني الدراسة في الجامعة، ولم يستطع فهمها على حقيقتها، فآثر العدول عن الطريق الذي اختاراه بعد علاقة حب قصيرة.

وتتردد إلى بيت الرسامين في حماة، وتجرب أو تحاول أن تكون علاقاتها بالآخرين متوازنة: الرسام خالد، والمدرس وليد، والمعلمة (الآنسة) التي لا تفتأ تبث في الحضور من النساء خاصة، مواعظها الدينية التي تجد في كوثر -- وهي النسخة المناقضة لمي -- تربة صالحة، مواتية، لغرسها. كانت كوثر هذه قد نشأت منذ طفولتها نشأة دينية على يدي جدتها لأبيها. فقد كانت وهي في الخامسة تكرهُها على التديّن، وعلى الحذر من بنات جنسها، وتريها الشيطان متحققا في صورة رجل لا همّ لديه، ولا هدف، سوى الانقضاضّ عليها وافتراسها. وعندما كبرت قليلا، وبدأت أمارات الأنوثة تلوح عليها، كانت الجدّة تكره منها بروز الثّديين، وتتمنى لو أنّ الله خلقها صبياً ذكراً. فـ " لا يأتي من خلفة النسوان سوى القهر".

في تلك الأثناء تعرضت كوثر للاغتصاب من ابن عمها المصوّر الذي صحبها إلى الاستوديو لالتقاط صور لها طلبت منها في المدرسة، ومنذ تلك الحادثة لا يفارقها الإحساس بوجود لطخة سوداء (دنس الشرف) في جبينها الذي هو في لون كامد أقربَ إلى لون البنّ المحروق.

ومع أن الناس لا يرون في جبينها ما تراه هي، وما تحسّ به من حيث هو لطخة

سـوداء، إلا أنـها كلما نظرت في المرآة رأتها وحاولت التخلص منها، كمن يحاول أن يتخلص من (وحْمة). وترافقها إلى جانب ذلك مشاعر هي مزيج من ألم ولذة يتصاعدان من أسفل البطن باتجاه الروح. وكوثر هذه شرّد أو قتل من إخوتها سبعة فضلا عن والدها في تلك الحوادث. ولم يبق لها سوى الأم (آمينة) في بيت صغير لا يتعدى سقيفة، وحوشاً، في حارة مهمشة من حماة اسمها جورة حوا. وهي – أي كوثر – صديقة مي من أيام المدرسة، وصديقتها في بيت الرسامين، ولكن شتان ما بين الصديقتين! فإحداهما تعتقد بأنّ الحياة يجب أن نتذوقها بانتشاء، والأخرى تتهيأ لتلك النشوة في الحياة الأخرى.

ولا يكتب لحياة الصديقتين أن تسير على ما يُرام، مثلما يتضح.

فقد وقعت حادثتان، حوّلتا مسار الحكاية. الأولى هي كسوف الشمس. والثانية هي عودة كوثر ذات يوم إلى منزلها في الباص العمومي، وقدر للمقعد الشاغر في جانبها أن يحتله شابٌ غير مهذب، فبدلا من أنْ يحافظ على المسافة الضيقة بينهما، راح يلتصق بها، ويلتصق أكثر فأكثر، دافعا بها نحو جدار الباص، ملامسا بفخذه فخذها، مثيرا فيها الاضطراب والرغبة الحارقة التي تتأجج في الجسد والروح.

ففي اليوم الذي كسفت فيه الشمس، وفي بيت الرسامين، تجد ميّ نفسها أمام لوحتها وحيدة، إلا من آلة التسجيل تصدح بموسيقى (ياني) وفي قمة انسجامها مع شفافية اللون، والخط، تغمرها النشوة، فتلفي نفسها تخلع قميصها والحذاء وترقص على أنغام الموسيقى مطمئنة إلى أنّ الآخرين مختبئون بسبب الكسوف، ولا يرونها، ولكن ما إن تعود الشمس للظهور حتى تفاجأ بصوت عال يصرخ بها من الشرفة المطلة على الساحة في بيت الرسامين قائلا: ماذا تفعلين يا قليلة الأدب، ترقصين عارية؟ الست مسلمة؟ ويطلب منها بجل ما لديه من جلافة أن تسكت صوت الموسيقى الذي يشبه – في رأيه – صوت خوري. وإزاء الصدمة التي لم تكن متوقعة، تقفل المسجّل، وترتدي قميصها على عجل، لكنّ الأمور لم تقف عند هذا الحد، فسرعان ما شاع في جورة حوا أن (ميّ) كانت ترقص بلا ملابس أمام الرسامين. ويتم انتشار الخبر كما النيران في الهشيم الجاف، ويغدو ما بات معروفاً بفضيحة (مي) حكاية على كل لسان، مع ما يصاحب ذلك بالطبع من التضخيم والزيادة. ويتخلى عنها الجميع: المعلمة، و(ريمة) صديقتها التي كادت تكذب ما تسمع، والأب، الذي أعياه أمرها منذ وقت غير قصير، فهي لا تستجيب لأي وعظ ينصبّ عليها أيا كان مصدره، والأمّ التي لا تجد أفضل من وصف (فلتانة) للفتاة التي صارت هدفاً للأقاويل. وكوثر التي تلخّص رأيها في مي بالقول: إن الله منحها الجمال لكنه لم يمنحها الشرف.

وذلك كله يتطلب تحولاً في الحوادث، وفي مسار القصة، وتجد رزان – زوجة الأخ – فرصتها لكي لا تخفي الشماتة بميّ، بإبلاغ أخيها في السعودية بما حدث.

وترضخ لمشيئة الجميع، بعد أن لم تكن تفعل ذلك، وتوافق على الزواج بأيّ عابر سبيل يمكن أن يقبل بها زوجة بعد الذي حدث من فضيحة كبيرة ترافقها الإشاعات. وعابر السبيل هذا هو عبد الرزاق، أحد الذين شرّدتهم حوادث حماة، وألقت بهم عصا الترحال في السعودية حيث الشقيق الذي عينه في وظيفة متواضعة في تجارته. وعندما سأله عن السبب الذي يمنعه من الزواج، أخبره عبد الرزاق أن أمامه شوطا طويلا عليه أن يقطعه قبل أن يفكر بهذا الموضوع، فأخوه لا يزال طالباً في المعهد، والأسرة في حاجة ماسّة لكل ما يستطيع ادخاره، فيعرض عليه الزواج بشقيقته والتكفل بكل شيء. ويجد عبد الرزاق في ذلك فرصته الوحيدة التي تنقذه من عزوبة توشك أنْ تكون مؤبّدة.

وهكذا توافق ميّ على الزواج، وتغادر حماة برفقة رزان بعد الحصول على تأشيرة زيارة، وهناك يتمّ الزواج دون احتفالات، ولا ما يحزنون.

وريمة ترى في هذا الزواج الحلّ الوحيد للخلاص من عار الرقص على موسيقى (ياني) وكوثر ترى فيه أيضا الحل المناسب، وإن كانت هي لا تستطيع أنْ تجد الحلّ المناسب لمحنتها هي، لأن العرسان يأتون.. ويمضون.. دون أن يعودوا.. في تصرّف يُفهم منه أنها لا تحظى بالقبول، والإعجاب.

وما يؤثر في حياة كوثر، ويقلب حياتها رأسا على عقب، هو وفاة الأم أمينة، وتركها وحيدة. تعاني من تذكار اللحظة العابرة التي سببها لها الشاب في الباص.

والحياة في مكان الإقامة الجديدة لا تمضي على وتيرة واحدة كالتي أرادها الأخ أو الزوج أو رزان. فعبد الرزاق يصرّ على اصطحابها لأداء العمرة، وفي الحرم المكي، حيث التنافر الساطع بين السواد الذي يشمل أستار الكعبة، والبياض الذي يوحّد ملابس الإحرام، تقع عيناها لأول مرة على من تحب، ربيع، الذي يشدها بقوامه الرياضي، وكتفه العاري من الثياب، وساقيه القويتين. فلا تستطيع أن تقاوم النظر إلى عينيه المفعمتين بالشوق. وينتهز ربيع تشاغل الزوج بإحضار العصير ليدسّ إليها بورقة، وقلم، فتكتب له رقم الهاتف.

ويتلاقى ربيع وميّ في مجمّع العجمي، ويتكرر اللقاء مراراً في ظروف يتهدّدها خطر الافتضاح أمام المطوّعين الذين ينهالون بالعصي على كل امرأة يتوسمون فيها الفتنة والجمال اللافت. وعندما يتصل بها طالبا اللقاء في منزله توافق بلا تردد، وفي أثناء انتظار الساعة الموعودة، يكتشف الزوج، عبد الرزاق، الذي هو في نظر الشقيق لا يعدو كونه موظفاً مسحوقا من طبقة مهمشة، ولا يصلح أن يكون خادما لميّ، يكتشف أنها كانت تتسلى بكتابة اسم ربيع ومي على أوراق زهرة قطفتها من حديقة المنزل، وعندما فاجأها بالسؤال من هو ربيع هذا؟ لم تشأ الكذب، فأخبرته بالحقيقة، وأنها تحب رجلا اسمه ربيع، وأنها رأته لأول مرة في الحرم المكي. فاستشاط غضباً، وأبلغ أخاها الذي لم يكن غضبه بأقلّ من غضب عبد الرزاق. فسارع إلى البيت، وأنزل بها من العقاب البدني ما لا يوصف، واضطرّ الزوج للطلاق، بعد أن قالت له: إنها لا تحبه، وإنها لم تشعر في أيّ يوم بأنها من المُمكن أن تحبه، وأنه يثير في نفسها الاشمئزاز، أكثر مما يثيره من الحب. وأنّ لونه – في أحسن الأحوال – كلوْن العفن لا غير.

وتعودُ ميّ إلى حماة بفضيحة أخرى.

أما كوثر، فإنها بعد أن حاولت الانتقام من نفسها بالانتحار، للتخلص من اللطخة السوداء، أولا، ومن اللذة الغامضة التي تفاجئها كلما تذكرت الشاب الذي جلس إلى جانبها في الباص، وأضرم فيها حرائق الجسد التي لا تنطفىء، ثانياً، استعادت صبرها النافد، ووجدتْ في خالد – الرسام – الذي كان يطيل الجلوس مع الأم، قبل أنْ تتوفى، صديقاً يشجّعها على الخروج من أقبية المحنة. فهو يحاول إقناعها بأنّ الحياة تتسع لما هو أكثر من الوَعْظ، وما هو أكثر من العبادة، وأن الحياة مبنيّة على الاختلاف، والائتلاف، والتنوع، وليس على شيء واحد لا غير. وأنّ المعلمةَ التي لا تفتأ ترتدي مسوح الواعظين تجهلُ الكثير من خفايا الحياة، وأسرار الكوْن، وأنّها قتلتْ فيها – أي في كوثر – الحياة، والدنيا، حتى صارت ملبّدة، وداكنة، ومؤنبة للذات، وللجميع. ولم يتوقفْ خالد عن الحديث مع كوثر، وشرع يصطحب ابنتيه كلما جاء إلى منزلها في المساء، أو في الصباح، وبتسليتهنّ الخفيفة أصبح المنزل مشرقاً على الرغم من الطقس الشتوي المطر.

ومثلما هي العادة لم تطرد الحكاية لريمة الواقعية، التي لا تريدُ من هذه الدنيا شيئا غير زوج ثريّ (حيّان) وبيْت فخم في مرتبة القصور، وسيارة فارهة. فقد جرتْ رياح الزوج بغير ما تشتهي سفن المرأة. وهي تعلمُ بأنّ (حيان) استخدم سكرتيرة جديدة (بسمة) وهذه السكرتيرة أطبقت بإغرائها عليه، واجدة فيه الرجل المهيأ دائما للأسر منذ كان مسافراً متنقلا في البلدان. وسرعان ما بدأ يقلها بسيارته الفخمة إلى البيت، فيما انهمكت ريمة أكثر فأكثر في التسوق، والعمل الخيري، طالبة من ذلك الظهور، والشهرة. ومثلما يقال في الأمثال: "منْ مأمَنه يُؤتى الحَذرُ" جاء الخبر بزواج (حيان) من السكرتيرة.

في البداية هرعَتْ بآمالها إلى التكذيب، فهي على يقين من أنّ (حيان) يحبها كثيراً، ويستحيل أن يتطلع لامرأة أخرى مهما

كانت بارعة الجمال، أو الحسن. واتصلت به بوساطة الهاتف النقال ظنا منها أنه سيطمئنها، مؤكدا أن ذلك محض إشاعة مختلقة سببها الحسد. ووجدت (حيان) على الشاطىء يقضي مع (بسمة) شهر العسل، ولم يكذّب الرجلُ الخبر. وافهمها أنّ ما سمعته هو الحقيقة. وفي الحال تقرّر مغادرة بيت الزوج إلى منزل أهلها في جورة حوا، مكتفية بلقب (حرْدانة) إلى أن يجود عليها المليونير بلقب (المطلقة). وبهذا تصبح ريمة الواقعية مثل مي الفلتانة.

في هذه الأثناء تعتزل مَيّ في المنزل إلى أن تجد عملا في شركة طبية، فتقبل عليه بلا تردد، ولا تحفظ. وبعد أن كادت تنسى الرسم، وتنسى الريشة، وتنسى الألوان، تعود إلى ذلك، مستأنفة ترددها لبيت الرسامين. وفي أثناء الحوار الذي جرى بينها وبين خالد تقول: سهل على الرجل أنْ يكتشف نفسه، ويعرفها، ويعيش حياته وفقا لهذه المعرفة، لكنّ المرأة لا. عندئذ يعلق خالد، قائلاً: أنت أكثر فنانة فهمتْ نفسها. لكن الصراع الذي تفرضه علينا المدينة هو الذي يدفع بنا إلى التجريب. وهكذا تجد كوثر – هي الأخرى – نفسها تحاول التجريب، فتقبل على قراءة كتب غير تلك التي كانت تنصحها المعلمة الواعظة بالاطلاع عليها، لتجد في الكتب الجديدة المتعة، وتنسى اللطخة السوداء، في حين أنّ (ريمة) التي كانت ترفض التجريب، تحاول، وهي تكاد لا تصدق ما جرى لها، أنْ تسير في هذا الاتجاه، فتعود إلى منزلها القديم في الحارة، حامدةً الله على أنْ يسّر لها عملاً في مشروع لبناء شقة طبيب أسنان، راضية عن أول قسط تدفعه لمدرسة ابنتها (لولو) من عملها هذا.

مما سبق يتضح لنا أمران، أحدهما يتعلق ببنية الرواية، وهو هيمنة العنصر التشخيصي على الرواية. في أداء لا يقلل من مركزية الزمن، والمكان، ولا يقلل من دور اللغة في التعبير عن ذلك كله.

والأمر الثاني هو غلبة الخطاب النسوي على الرواية، فالنهاية المنكسرة لكل من ريمة، ومي، وكوثر، تؤكد صحة ما يذكره خالد في الحديث الذي تم بينه وبين مي، أو بينه وبين كوثر، وهو أن المرأة في عالمنا هذا تواجه ظرفا أكبر من أن تستطيع، بجهدها الشخصي، الفردي، أن تغيره. وهذا ما سيُصار إلى توضيحه فيما تبقى من هذه المقالة.

التشخيص:

والمتأمل لأبرز الحوادث التي سقناها بهدف وضع القارىء في أجواء القصة، يتنبه إلى الدور الذي أسندته المؤلفة منهل السراج لمّي – بطلة الرواية – فمن خلال التركيز على الحوادث، المتعلقة بها تحديداً، وتكرير بعضها على نحو لافت للنظر، في أجزاء متفرقة من الكتاب، وكُثرة الإشارة إليها بالضمير الذي يضع القارىء في سياق إدراكي يدفع به للربط بين هذه الإحالة ومي، يتضح أن الحكاية بتراكماتها السردية، ومتوالياتها المطردة، تضع مي " في بؤرة النص.

لذا ينبغي أن يوضح الدارس السمات الخاصة، والدور اللافت لهذه الشخصية، باعتبارها علامة تتفتّق عن الكثير من العلامات التي تحيل القارىء المؤول لسلسلة من الدلالات لا تنتهي ولا تتوقف.

" فهي ابنة الثلاثين ربيعاً تكره الرتابة، وجلّ ما حولها رتيبٌ: السماء مثل كل سنة في هذا الوقت، والساعة مثل الساعة في العام الماضي، والبارحة، والغد، والثانية ظهراً، والرابعة عصراً، والعاشرة صباحاً، كلها أوقاتٌ متشابهة(١)".

هذا المنولوغ يوحي لنا من البداية بشيء خاص عن طبيعة مي، وتوقها للتغيير، والتجديد. وإحساسها المفرط بالسأم والملل من ديمومة الأشياء على ما هي عليه، بلا أي اختلاف، تحاول عن طريق العلاقات العابثة كسر القشرة التي تغلف هذا الجو "نام العجوزان، وآن الأوان للهو والثرثرة (٢)" فلم يكن ثمة ما يبدد السأم سوى الهاتف، ذلك الجهاز الذي يمنحها الوسيلة الوحيدة للاتصال بالعالم الخارجي، والتعبير المنطلق عن مكنونات النفس في اللاشعور "تلومني أمي، وأبي، والزوجات، وريم، وكوثر، وربما خال أبي، وجاراتي، ولكن ما الذي أفعله هذا المساء إن لم أدرّب لساني، وذكائي، وأعد عدتي عبر حديثي هذا وغيره.. أنا لا أقصد أن أوذي أحداً، لكنها الحياة، والألوان هي التي تدفعني إلى عمل كهذا". (٣)

واضحٌ أن الآنسة (مي) ضجِرةٌ، ولا تطمئن للأسلوب الذي تسير حياتها اليومية بمقتضاه، ووفقا للقوانين التي يضعها الآخرون.. هل نقول إنها ثائرة، أو متمردة مثل ليلى في رواية امرأة ليس إلا لباهية الطرابلسي؟(٤)ربما كان الأمر كذلك، فهي تجد في الرسم، وفي الريشة، والألوان، وعبثها الصاخب أمام (الكنفص) قماش اللوحة، واختيار الألوان الزيتية تارة، والمائية تارةً أخرى، وسيلة من وسائل البحث عن التعبير:

سأبقى أجرّب، أجرّب أن أعيش، وأجرب أن أرسم، وأجرّب أن أفرح، وأجرب أن أتألم، وأجرب.. ولكن ما هي النتيجة؟ تهاجمني الألوان في الشارع. وتستلبني في البيت. تضعفني. متى أتحرّر من استعمارها لي؟(٥)

يلقي المنولوغ السابق الضوء على عالم مي الخفي، فهي لا تزاول الرسم حبا في التسلية، والتغيير حسب، بل تريده طريقا نحو فهم أفضل لعالمها الداخلي. وتريد بوساطة اللون، والريشة التي تضرب يمينا ويساراً بعصبية تارةً، وتارة أخرى بأناة، أن تحقق ما عجز عن تحقيقه الآخرون: وهو أن تعبر عن ذاتها بلغة لا تحتمل المواربة.

كانت على الدوام" مشاكسة" برأي الآخرين. لا ترضى بأي مقترح تطرحه الأم أو الأب. ترفع حاجبيها مشيرة بأصابعها أنْ لا. وهكذا أفاق العجوزان – فجأة – على أنهما نسيا تربيتها حين تركاها لأخواتها يفعلن ما فعلت بهنّ أمهنّ. لكنهن انشغلن عنها فنشأت "على كيفها" (٦) ومعنى ذلك" أن البنت طلعت مايعة، تحب عبد الحليم حافظ، وترقص عندما تمشي(٧)".

وهذا الوصف يمثل في جانب منه رأي الجماعة في مي. لكنه يكشف – من جانب آخر – عن أن مي تريد أن تكون حرّة. حرّة فيما تحبّ وتكره. وأن تكون هي مي التي تريد لا مي التي يريدها الآخرون. وهذا شيءٌ يقرب من المغامرة، إن لم يكن هو المجازفة عينها التي تهدد بعواقب وخيمة. فعندما يحاول الإنسان أن يكون ما هو يصدمه الواقع القاسي بجل ما فيه من الألوان والأطياف، وإذا هو يدفع الثمن لقاء ما يريده. في البداية، وبفضل الحماسة المستقرة المركوزة في طباعها الذاتية، المتأبّية على الترويض، مثل فرس برّية شموس، عندما يطلب منها أبوها وضع خرقة كبيرة على رأسها تقول له: "لا أحب الحجاب، فهو عندما يغطي جبيني، ويحجب غرة شعري، يتعارض مع لون وجهي، إنه يذهب بالجمال." (٨)

وهذا الجدال بالطبع لا يرضي أحداً، ولا سيّما زوجة الأخ (رزان) التي لا تفتأ ترتدي مسوح الواعظين، "تعرفين يا مي، إنْ وضعتْ المرأة عطراً، وخرجت من بيتها يعني أنها زنت." (٩)

وهي إذ تسمع مثل هذا الوعظ لا تهتم بفحواه، ولا تستجيب لما فيه من الغمز واللمز. هاجسها الدائم هو الرسم والألوان، وبهذا تجد متعتها التي تذكرها دوما بأن الحياة فيها ما يستحق الاهتمام عدا الاستماع للمواعظ. فنشأت بسبب ذلك جاهلة بالكثير مما يثير انتباه النساء من طبقتها في جورة حوا: "لا تعرف الكوي، ولا مسح الأرض.. ولا تحب الجلي.. ولا تساعدني في المطبخ. وحتى غرفتها لا تقوم بتنظيفها. طول النهار تلوين، وحكي فاضي."(١٠)

تقول الأم هذا الكلام ملخصة بذلك انصراف مي عن أن تعد نفسها لتكون زوجة صالحة في منزل عريس محترم يتقدم لها بالطريقة التقليدية المألوفة. وما الغريب في ذلك؟ إذا كان شقيقها المقيم في السعودية تزوج من رزان دون أن يرى منها غير صورة فوتغرافية بعثت بها أمها إليه بالبريد. ومي تنفرد عن نساء الحارة بهذا التصميم الذي يعد علامة فارقة لا تتكرر. وعندما يحين موعد الكسوف، وفقا للأخبار المذاعة في الراديو والتلفزيون، هي الوحيدة التي تغادر البيت باتجاه بيت الرسامين، على الرغم من معارضة الأم والأب، وعندما لم تجد في الشوارع

أحداً من المارة، ولا في المرسم زائراً من الفنانين، لا يرمش لها جفن، ولا ترتعد لها فرائص. تجمع الألوان، والفرشاة، وتمارس غوايتها الأثيرة. وترقب في الوقت نفسه بعين الفنان كيف يجتاح السواد رابعة النهار بسبب الكسوف، وتذوب روحها في شفافية اللون، وإيقاع الموسيقى، الصاخبة، المنطلقة من جهاز التسجيل، فترقص شبه عارية مطمئنة لوحدتها في المرسم(١١) ويحدث ما يحدث مما ذكرناه في مستهل هذا الحديث.

ويلقي هذا الجزء من الحكاية الضوء أيضا على بعض الطبائع الخاصة لميّ. لا نجدها في غيرها من النساء في جورة حوا. فهي لا تفتأ تنصهر جسداً وروحاً في اللون، والصوت، والإيقاع، وتذهل عن العالم الخارجي، ويتحكم إحساسها بكل شيء، وذلك ما يسبب لها الانتكاس، فتسقط من حالق على أم رأسها. ولم تعد لديها بعد الكلمات التي شاعت عنها رغبة في رؤية الرسامين، تكتفي بالتحديق في المرآة، كارهة وجهها الملل، منتظرة الفَرج الذي لا بدّ أن يأتي(١٢).

وفي حقيقة الأمر لم تكن مي مقتنعة بحجم الأسئلة التي طرحت حول سلوكها في المرسم يوم الكسوف، ولكنها على يقين من أن الجميع يدبر لها مؤامرة من نوع خبيث لإجبارها على تغيير المسار الذي اختارته لحياتها الخاصة. وإكراهها على القبول اليوم بما كانت ترفضه وتأباه في الأمس. ولا سيما زوجة شقيقها رزان التي صادف ما حدث وجودها في زيارة قصيرة لحماة. ولم تكن المعلمة الواعظة بأقل من رزان خبثا وشماتة، فقد أقنعت كوثر، وهي صديقة مي، على مفارقة هذه الأخيرة والانتقال من الغرفة المشتركة لهما في المرسم إلى غرفة أخرى. فمي طائشة، وتشمس بلد بحاله (١٣).

وهذا اللعب بالكلمات: لم يعطها الشرف، طائشة، تشمس بلد بحاله، يحمل في ثناياه أحكاماً أخلاقية جائرة على مي التي أرادت التقول في وجه الآخرين لا. وليت الأمور توقفت عند هذا الحدّ، إذ لاحقتها الإشاعات، ولم تستطع بجل ما لديها من تحمّل أنْ تتماسك، فالانحناء للعاصفة، أحياناً، شيء يريح النفس والبدن(١٤). فالشيء الذي كانت تسخر منه، وتتهكم عليه، باتت تقبل به بل تتمناه، تخلصا مما حال إليه حالها في الحارة. فتغادر حماة منهزمة، مغيبة، تائهة، دون أن تلملم أشياءها ولوحاتها، وعدة الرسم والألوان(١٥).

ترى هل كان هذا كافيا لإحداث التغيير في شخصية مي؟ أو في الدور الذي أسند إليها في هذه الحكاية؟ تجيبنا المؤلفة إجابة قاطعة مفادها أن مي لم تتغيّر. وأن ذلك لم يكن أكثر من انحناء عابر أمام العواصف. فقد طلب منها أن تغدو في وقت قياسي زوجة صالحة، عفيفة، طيعة، لعبد الرزاق، وأن تحمد الله على هذه النعمة، وأن تبدأ حياةً جديدة(١٦). لكن الذين أعدوا الخطة فاتهم أن يتذكروا ما لمي من سجايا وطباع خاصة تميزها عن غيرها من النساء. ولم يكن عبد الرزاق الذي هو أشْبَه بفرّاش يقوم بتنظيف المكاتب ومتابعة المعاملات للزبائن (١٧) ممن تقتنع بهم مي. كان قد سبق لها أن تعرفت على كثيرين، وارتبطت بكثيرين منهم أسامة. وتمنى كثيرون الاقتران بها لكنها ترفعت عنهم ترفع من تنتظر فرصة أفضل، فهل ترضى الآن، وبعد أن نيفت على الثلاثين أن يكون عبد الرزاق هو ثمرة ذلك الانتظار الموصول؟ أبدا، فسرعان ما استيقظت في نفسها نزعاتها التي تجنح بها نحو التمرد أكثر مما تميل بها إلى الإذعان.

وحانت اللحظة المواتية، فإذا هي تغرق في الحب من النظرة الأولى، تماما مثلما كان الحال مع هاجر صفوة في وصف البلبل لسلوى بكر(١٨).

" في الشوط السابع رأته، كان يغطي كتفاً بقماش الإحرام الأبيض، تاركاً صدره وكتفاً أخرى بلا غطاء. تدلت ذراعاه العاريتان على جنبيه. تباطأ. ربما نسي رقم الشوط. انهمرت نظراته إليها. أدهشتها. توقف. وأوقفت زوجها الذي أمسك بيدها متلفتاً كعادته. أرسلت عينيها في عيني الرجل، ووجهه، وعنقه، ونصف صدره العاري، ويديه المرتخيتين. وصلت إلى قدميه الثابتتين الحافيتين، استغرقت في تأمل هذا الجمال، انشغلت به، وأكثر من ذلك دقّ قلبها(١٩).."

عندما يأتي الحبّ يطرق أبواب قلوبنا بلا استئذان.

هذا ما تقوله الأمثال والأقوال المأثورة. وهذا ما كان من شأن مي. تغيرت رأسا على عقب. فاليأس الذي كان يحيط بها والإحباط بدآ بالتلاشي. تقول في منولوغ أرادت المؤلفة منه أن يعبر عن رؤيتها هي لعودة مي إلى ما كانت عليه: "بات للرجل الذي أحببت حضورٌ آخر. شيءٌ سماوي، رمليّ، متمهّل، حلميّ، زاهدٌ، أبيض، أزرق، صافٍ، شفّاف وعميق. ملوّنٌ بألوان خاصة بي. أنطلق الأبيض والبرتقالي والأصفر والفستقي، لونٌ مشرق أضاء المكان.. هبَّ هواءٌ نقيٌّ. أنعش النفس وأشعل الألوان. شكل قوس قزح، يخصني، مكوّراً، محملا بأنفاسي، وآهاتي التوّاقة (٢٠).."

وهذا البوح بما احتواه من مفردات لونية خاصة، عن المكان، والهواء، والنفس، وقوس قزح، يلقي الضوء كاشفاً على مكونات أخرى لنفسية مي"، ظلت مطوية طوال تراكمات الحكاية في السابق. فهي لا تنظر للرجل من منظار من تريده زوجا يهيىء لها بيتا وأولاداً، ولكنها تريد الحب بمضمونه السامي، مضمونه الذي يرهف نفسية المحب، ويرتقي بها إلى مستوى قد لا نبالغ إذا قلنا: مستوى العبادة، وذوبان الأنا في الآخر. وهذا شيء تظن أن ربيعا وحده هو الذي يمكن أن يوفره. ولكن القدر بالمرصاد، والزوج عبد الرزاق بالمرصاد، والأخ بالمرصاد، وعالم المدينة المسكون بالإشاعات في حماة هو الآخر بالمرصاد، ولذا لا يكتب لهذا الحب أن يشق مجراه في صحراء محترقة بالرغبات. وعودتها إلى الرسم، والفرشاة، والألوان، بعد أن كادت تنسى الرسم وتنسى القماش واللوحات، لم يكتب لها أن تستمر.

فالرغبات تتصارع، والقمع يواصل وظيفته: كسر حدة الرغبة، ووأد المشاعر الرقيقة، والدفع بها من السطح إلى الدهاليز المعتمة، هناك - حيث تصبح مجرد ذكرى تنطوي على غير قليل من اللذة المؤلمة. تعود مي إلى حماة بفضيحة جديدة بعد أن "رمى عليها عبد الرزاق كلمة الطلاق" عائداً إلى عزوبيته المؤبّدة.

وتبدأ قناعات ميّ بالتهاوي واحدة تلو الأخرى. التزمت البيت أول الأمر، باحثة عن عمل عن طريق الهاتف. ثم تقرر بعد أن تجد العمل كأي امرأة في جورة حوا: ملتزمة، خجولة، طيعة، هكذا يريدها الجميع، ثمة شيء واحدٌ يبدد عنها هذه الأوهام وهو الرسم واللون والفرشاة.

وثمة شخصية أخرى تنافس (مي) من حيث الوظائف، ومن حيث المركز، والموقع. وهي كوثر، التي أرادت لها المؤلفة أن تكون الوجه الآخر النقيض لمي. تذكر أمينة أنها عندما أنجبت كوثر - وهي في العادة لا تنجب سوى التوائم- تلقفت القابلة المولود الذكر عيسى أولاً ضاحكة، مشجعة، مستبشرة. ثم كوثر التي طغى صوت أخيها على صوتها، فلطمتها القابلة كي تبكي، قائلة: سوداء وساكتة؟ ثمّ لفتها بخرقة مهملة، ودفعت بها تحت السرير، ثم جذبت الشّرْشف كيْ يحجبها عن الأنظار، قائلة: "لنْ تعيش" ثم تفرّغت للصبي تغازله على مهل، قائلة: تسْلم هالدندولة.(٢١)

والجزءُ السابق من حكاية كوثر لا يخلو من دلالة، فهي من حيث هي مولودة لم تجد ترحيباً كافيا من الأهل، تماماً مثلما يصرح سي مصطفى في رواية باهية الطرابلسي لزوجته الثانية بأنه عندما رزق بمولودة أنثى(ليلى) صدمَ كثيراً. فقد كان يتمنى أن يكون المولود صبيا يحافظ على ذكره وذكر العائلة من بعده(٢٢). وهنا نجد تصرف القابلة، وهي امرأة، تصرفاً غير مبهم، ولا غامض، فالأنثى شريكة الذكور في التحيز الذكوري، ولأنّ الأم تفضل الأبناء الذكور على الإناث فقد تركت أمر العناية بكوثر للجدة، التي لا تخفي غضبها كونها لم تلدها صبياً ذكراً(٢٣).

وتتذكر كوثر أن الجدة كانت تكره تكوّر نهديها الناعمين، حين بدآ بالبروز، ولم تشرب من مغلي (الشمرة) احتفالاً بأول

طمث لكوثر، يومها قالت: "وبتفرحوا بالبنات، شو شفتوا من عيشة النسوان غير القهر؟" (٢٤)

والجدة هي التي قولبتْ شخصية كوثر منذ الصغر. فنشأت خلافاً لميّ – صديقة المدرسة، متزنة، محجبة، لا تحب التجريب. أما الحادثة التي تعرضت لها في الصغر، واغتصبها فيها ابن عمها المصوِّر، فقد جعلتها تتخيل لطخة سوداء على جبينها، تراها هي ولا يراها الآخرون. تحاول بشتى الوسائل التخلص منها دونما فائدة. تصغي إلى مواعظ المعلمة وتقرأ سورة المائدة مرة واحدة بعد كل صلاة، ومرة قبل النوم طاردةً عن نفسها وسوسة الشيطان.(٢٥)

وعلى الرغم من السلوك القويم الذي تتبعه كوثر، وعلى الرغم من أنها لا تطمئن لسلوك مي، إلا أن الأمور لا تجري وفقا لما تشتهي السفن. فبعد أن يئست من فكرة الزواج، واعتادت ألا تصغي لنداء الجسد، والغريزة، حدث لها ما لم يكنْ في الحسبان. فالشاب الذي جلس إلى جانبها في الباص بعث فيها ما لم تكنْ تتوقّع. "أحسّتْ به يعيث بداخلها، يأسر، يحطم، يطيّرها ثم يسقطها. فراغٌ مظلم ولغز مظلم. استعجل عليها، استهل اختراقها ولذة اغتصاب سرها. دفعها بكتفه وفخذه نحو جدار الباص فانكمشت مستسلمة للذة عارمةٍ، وسريعة، وقاتلة. أصبح وجهها خمرياً، وارتعش قلبها مثل فأر مذعور."(٢٦) وعبثاً تحاول أن تنسى ما حدث، لكنها كلما عادت إلى المنزل وتذكرت جرأة الشاب، والحرام الذي ارتكبته، أغلقت باب الذاكرة بسرعة، ثم وقفت تنتظر."(٢٧) داهمتها مرة أخرى الذكرى الطازجة لحادثة الباص، وما أثارته فيها من لذة عارمة، فهربت منها بابتسامة أنّبها ضميرها عليها، سارعت وتطهرت بسكب الماء على كتفها اليمنى، ثم على اليسرى مستغفرة."(٢٨)

وهذا شيء يتكرر في الرواية كثيراً.

وبذلك تكون المؤلفة قد استخدمت حادثة الباص محركاً وحافزاً لاهتزازات متكررة في شخصية كوثر، التي تحاول التكفير، والتوبة، من ذنب لم تكن لها فيه يدٌ أو إرادة. ولكنْ من أين تأتي التوبة، ويأتي التكفير، وقد أضرم ذلك الشاب في جسدها نيراناً من الصعب أن تنطفئ: "أحست برغبة غامضة تتململ في بدنها، تذكرت لذة حادثة الباص، فاقتربت بصدرها من القط، انتفض أسفل بطنها، سجدت على ركبتيها وكفيّها ثم فتحت أزرار معطفها وأزرار القميص. ظهر ثدياها. اشتعلت. استحثت القط أن يراقبها لكنه انكمش. أخذت تخلع ملابسها قطعة قطعة إلا من الحجاب والجوربين، ثم أجهشت بالبكاء من عزلتها، وسارعت تصب الماء على جسمها مباشرةً.. كي يصْطفق بجسدها، ويطرد منها شيطانها الذي تعشق، ولا تستطيع الخلاص منه."(٢٩)

هذا المشهد يتكرر أيضا أمام عصفور القفص(٣٠). وعندما تشكو للشيخة ما تشعر به تصف لها وصفةً جديدة تتطهّر بها، وهي: أن تصلي عشرة أيام متواصلة في غرفة بلا أثاث، وبلا طعام، إلا من فتافيت الخبز، وماء قربة، وفي أثناء ذلك يتراءى لها الشاب، نفسه، وتنتابها أحلامٌ متعددة، تتمنى في واحد منها أن يصطحبها إلى أي مكان ليفعل بها ما يشاء ثمّ تذبحَ بعد ذلك. ولكنّ الأخرى – الشيخة – تقول لها مقابل هذا الحلم سيصب الحديد المصهور في أذنيك، وتعلقين من الثديين. الحبّ قذارة(٣١).

وأخيراً تبوء جل محاولات كوثر للخروج من قمقم الجسد والرغبة التي أججها فيها ذلك الشاب بالإخفاق الذريع، تقول لها إحداهنّ: "الروح يحبسها قفص الشهوات، أنت في الحضرة تحرقين الحجُب، احضري كيَ تتحققي. نحن بعون الله عرفنا حالتك، حين يأتيك الحال يصبح جسدك كالعجينة. هناك منْ وصلت به الحال أن مدّ سجادته فوق الفرات وصلى. ومنهم منْ استطاع أن يغمس يده في الزيت المغلي ليخرج غداءه. ستُؤتَيْن العلمَ اللدُنيّ. وبالإرشاد ستسلّمين السجّادة."(٣٢)

جلّ هذه الطقوس فيما ذكرنا قبلاً لم تمكّنْ كوثر من الانفلات من طوق الجسد المشتعل بالرغبة والشهوة. شيء واحد استطاع أن ينقذ كوثر وهو الشاب الرسام خالد المتزوج الذي أفضى إليها بما يراه، وهو أن الحياة فيها من المرونة والاتساع لما هو أكثر مما يقال لها من مواعظ. فبعد وفاة الأم، وبعد أن بلغ بها الألم أقصاه، شرعت تتحرر شيئا فشيئاً من قبضة المعلمة، أولا، والشيخة الجديدة، ثانيا، ومن موقفها المسبق ضد مي التي عادت من السعودية بورقة طلاق، وانكبت تقرأ في كتب تجد فيها المتعة والتسلية، وتعود إلى الرسم من جديد، وبدلا من الألوان القاتمة، الكامدة، والقطط التي ترسمها بلا رؤوس، باتتْ أكثر حيوية، ومنزلها القديم العتيق أصبح أكثر إشراقاً بوجود ابنتي خالد وتسليتهما الخفيفة.

لم تشأ المؤلفة – مثلما هو واضح – أن تحدث انقلاباً سريعا في شخصية كوثر، إذ لو فعلت لجاء هذا التغيير مفتعلا غير ناتج عن تراكم كمي. فالمعاناة المتواصلة ابتداءً من الولادة، وعبر المتواليات السردية المتكررة، جاءت بالتغيير على مهْل، وفي استحياء، كي يبدو الأمرُ طبيعيا، غير مفروض على الشخصية فرضاً في شيء غير قليل من الإكراه، والاعتساف.

والكلّ" في هذه الرواية يتغير، مي تترنح أمام العواصف، فتتخلى عن كثير من القناعات، وكوثر – هي الأخرى تترنح، لتكسب قناعات جديدة. أما (ريمة) فهي الوحيدة التي لم تترنح، ولم تتعرض للعواصف، بيد أنها تهبط بها الحوادث من عليائها إلى الحضيض، في مصير تراجيدي يذكرنا بمصائر الأبطال في المسرح الإغريقي(٣٣).

والمعروف أن المؤلفة أسندت إليها دوراً آخر مختلفاً عن الدور الذي اسند لمي أو لكوثر. فهي مهندسة تخرجت في الفوج الذي تخرج فيه كل من مي وأسامة وآخرين. ولمْ تطل الانتظار طمعا في الفرص مثلما فعلت مي، ولم تتحجب طلبا للحياة الآخرة مثلما فعلت كوثر، ولكنها اغتنمت أول فرصة سانحة للزواج من (حيان) وهو رجل ثري. لا توجد في حماة من تسكن بيتا أفخم من بيت ريمة، تحدث نفسها" ماذا تريد أكثر من ذلك، زوجٌ ثري، وطفلة، (لولو) جميلة، وبيتٌ فخمٌ، وسيارة.

وهي لا توافق ميّ، لأن هذه الأخيرة تريد التجريب، وتتساءل ما فائدة التجريب إذا كانت الجدات، والأمهات، قد جرّبن، وقدّمن لنا النصْح؟". (٣٤)

وهذا الذي تقوله ريمة يوضح أنها امرأة تقليدية الدور، وشخصيتها لا تتميز عن شخصية المرأة المألوفة التي لا تريد من هذه الحياة شيئاً أكثر من الزواج والمال، فهذا هو – في رأيها – عنوان النجاح. فهي تحدث مي عما يقدمه لها (حيان) "أحضر لي كل شيء من سان لوران. وضعتُ أحمر الشفاه، وارتديت اللانجوري، ونثرْتُ البارفان حولي. أعجبته. قلتُ له وأنا أعبثُ بأذنه ألا أستحقّ ماسا من البرلنت بدلا من الزيركون؟ أجابني: تستحقين اللؤلؤ، وكل جواهر العالم. رقصتُ أحسن من سامية جمال، وفي الصباح أيقظني مبكرا لنذهب إلى السجل العقاري كيْ يتنازل لي عن المزرعة. سعيدة جدا، وراضية. تغدّينا في مطعم، لعبت لولو بالعابها التي أحضرها لها في آخر أسفاره، إنني سعيدة. ما هو النجاح إن لم يكنْ أن نفعل ما نريد؟".(٣٥)

تذكرنا هذه الشخصية بنادية الفقيه في رواية ليلى الأطرش امرأة للفصول الخمسة(٣٦). فحتى الكلمات التي تستخدمها في وصف أوضاع حياتها اليومية هي الكلمات ذاتها "أنا امرأة واقعية تريد العيش والسعادة والحب دون متاعب".(٣٧) لقد أرادت المال والحب، واعتقدت أن (حيان) هو من يحقق لها ذلك، تماماً مثلما اعتقدت نادية أن إحساناً الناطور هو من يحقق لها السعادة والغنى والحب. وهذه المرأة الواقعية تحاول – دون فائدة – تجاوز الماضي، تريد أن تنسى جدتها التي كانت تعمل في مصنع للتبغ، وأن أمها نشأت في أسرة فقيرة مقدّمة مع إخوة لها كثر، غاب معظمهم في الحوادث. كأنما تريد أن تقنع نفسها بأنْ لا شأن لها بذلك الماضي(٣٨).

ومثلما كان الحال في امرأة للفصول الخمسة بانصراف الناطور عن حبيبة القلب، وما تكشف من خيانته لها فيما كانت مشغولة عنه بالتسوق، والأزياء،

والمجوهرات، والصفقات العقارية، حدث لريمة أن زوجها اقترن في غفلة منها بالسكرتيرة (بسمة) وهكذا لم يعد بإمكان المرأة الواقعية أن تظل واقعية، وتمنت لو أن الأرض ابتلعتها قبل أن تسمع بمثل هذا الخبر. وتترك البيت الفخم إلى منزل الأسرة الفقيرة في جورة حوا بانتظار قسيمة الطلاق. قبل ذلك كانت تجيب عندما تسأل لمَ لا تعمل، قائلة: إنها ليست في حاجة للعمل، ثم من هو صاحب المشروع الذي سيتوجه إلى مكتب مهندسة تاركاً المهندسين ذوي الخبرة؟ أما الآن وقد انحدرت بها الحوادث من القمة إلى القاع، فقد حمدت ربها إذ وجدت عملا في مشروع بناء شقة لطبيب أسنان.

من الواضح الذي لا لبس فيه أن المرأة الواقعية - ريمة - هي التي انتهت نهاية مأساوية بالمعنى الدقيق للكلمة. خلافاً لميّ التي حافظت إلى حد ما، ووفقا لما أقنعها به خالد على بعض التماسك ورباطة الجأش. وكذلك كوثر التي تجاوزت المحنة. أما ريمة فهي مجموعة من العلامات السردية التي تقول من خلالها المؤلفة إن المرأة في هذه الأجواء لا تستطيع مهما اتسمت بالواقعية أو الاتزان، ومهما كان سقف طموحاتها عاليا، أو شديد الانخفاض، فالذي لا مفرّ منه هو أن تنتكس، وتسقط على أمّ رأسها، فالظروف أقوى منا نحن النساء، والرجال هم وحدهم الذين يستطيعون أن يكونوا أحراراً. أحراراً في السفر، أحراراً في الزواج بمن يشاءون، ومتى يشاءون. أحراراً في كل شيء بما في ذلك الحب والتخلي عنه متى أرادوا.

وليس من المستغرب أن نجد الكاتبة تصبّ جل اهتمامها على شخصيات سردية مؤنثة صارفة الاهتمام عن الشخصيات الأخرى. فباستثناء خالد(٣٩) الذي يكاد يلامس محيط البؤرة في الحكاية، نجد الآخرين: وليد، وأسامة(٤٠)، والأخ المقيم في السعودية، والأب، وعبد الرزاق، وربيع، جلّهم من الشخصيات الهامشية التي لا تتمتع بعناية المؤلفة. وهذا يقرب روايتها ثانية من الأدب النسوي. ويجعل من حبكة الرواية حبكة شخصية أكثر منها حبكة أفكار مثلا، أو حبكة حوادث. فالشخصيات الرئيسة - عموما - تتغير. والاتجاه نحو التغيير نتيجة التراكم الكمّي هو ما يميز طبيعة السرد في هذه الرواية. وإذا نحن التفتنا لعنوان الكتاب وجدناه يشير إلى مكان، وهي إشارة لا تلغي اهتمام الكاتبة بالزمن. وهذا ما ينبغي جلاؤه في ما تبقى لنا من مساحة في هذا البحث.

الزمن والمكان:

وبما أن الرواية فنٌّ نثريّ يتغيا - في الأساس - تقديم صورة وهمية للحياة(٤١) وبما أنّ الحياة ترتبط بالأشخاص، والمكان، والزمان، فإن الرواية، تبعاً لذلك، مذ كانت - وكذلك القصة - متجذّرةٌ في المكان. غير أن الارتباط بالمكان، وحده، لا يكفي، فالحديث عن الفضاء الذي تنغرس فيه الشخوص، أو تأتي منه، أو تذهب إليه، وتهاجر نحوه، إنما هو ضرْبٌ من التعبير غير مباشر عن هوية الإنسان(٤٢). والتعبير عن الهوية محتاجٌ إلى مكان باعتباره دالاً والهوية هي المدلول. ففي رواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان - مثلا - يتحول البحث في تفاصيل المكان إلى أداة للتعبير عن تحدي الشخصيات للزمن(٤٣). وسوف نكتشف، لاحقاً، أن الاختناق الذي فرض على (ميّ) في رواية جورة حوا، بسبب المكان في شقة عبد الرزاق، قادها إلى تصرف يعود بها من حيث أتت إلى حماة.

وتلحّ المؤلفة إلحاحا شديداً، في كثير من الشرائح الوصفية، والسردية الخاصة بالأمكنة، على الانتقال والسفر. وهما من الوظائف التي نبه على أهميتها ومكانتها تودوروف Todorove باعتبارها حوافز لتحريك السرد القصصي. فأول ما يتنبّه إليه قارىء هذه الرواية هو الانتقال، فالابن الوحيد لأسرة (مي) يقرّر، على نحو مباغت، السفر إما إلى أمريكا، أو إلى السعودية، تجنبا للاعتقال بعد أنْ وشى به، وبالجماعة، جارهم (كشيش الحمام). فالربط بين حماة ومدينة أخرى اتخذها الابن الأكبر مقر إقامة قسرية، يتيح للأشخاص، وللراوي التنقل بين بؤرتين، مما يضفي على الحوادث عنصري التراكم، والتغيير. والكاتبة، بهذه الإشارة، تومىءُ، من طرف خفيّ، إلى ما ألمّ بحماة من حوادث أدّتْ إلى تشريد الكثيرين. وميّ - كأي فنان - تتوق إلى السفر، حتى أنّ ريمة تقترح عليها، مداعبةً، أن تقترن بمغترب في أمريكا أو باريس(٤٤). وهي أيْ (مي) لا تفتأ تكثر من الأماني القائمة على الرغبة في السفر والتنقل: "متى أسافر وأزور المتاحف؟ متى أرى أعمال فان كوخ وشاغال وسيزان وبيكاسو؟".(٤٥) ومما يزيدها رغبة في الانتقال حادث يوم الكسوف "ثقلت جدران البيت، وستائره السميكة، وخطوط أبوابه الخشبية، ونوافذه المتشابكة في نجوم ومثلثات ومعينات بقبضات مرتخية".(٤٦) وهذا وصفٌ ينمّ عنْ أنّ المكان أضحى لدى الكاتبة علامات قابلةً للتأويل البسيط. فميّ، بعد حادثة الكسوف، لم تعد تطيق الإقامة في البيت، وتمنّت لو تغادره إلى أيّ مكان. وهذا النهج في الوقوف إزاءَ الأماكن يتكرّرُ لدى المؤلفة، فهو، غالباً، يعبّر عن مضامين لا يعبر عنها السرد العادي.

ففي أثناء تنقل كوثر ما بين منزلها في جورة حوا وبعض أحياء حماة توازن بين بيئة وأخرى، وبين زمن حالي وآخر سابق، والمقابلة تتحقق عبر التركيز على المظهر المحسوس للمكان: "تغيّرت معالم حارتها منذ أيام الحوادث. كانت قبل ذلك تتوسطها ساحة قديمة خصصت لأراجيح العيد، حيث الأولاد يتنقلون بين الدويخة والمنجليق وسرير الكسلانة، وبائعي البالونات، ومسدسات الفلين والكبسون، قادمين من الحارات البعيدة: الفتيات بأثوابهن الملونة، والصبيان بأطقمهم الرسمية: ربطة هاربة من عنق، قميص أبيض سيصبح بعد ساعة من اللعب بلون أسمر.

أصبحت اليوم جورة حوا ساحة متربة، مغبّرة، تتفرّعُ إلى طرُق عشوائية، تتراكب فيها بعض البيوت القديمة التي لم تطلها الحوادث".(٤٧)

بتلك الصورة التي رسمتها المؤلفة للحارة من وجهة نظر الشخصيّة (كوثر) تضرب عصافير عدّة بحجر واحد مثلما يقال في الأمثال. فهي حارةٌ لا تجد من عناية المسئولين ومؤسسات المجتمع المدني الحدّ الأدنى من الاهتمام، والنظر. وهي لم تعد تعرف الفرَح، بدليل أنّ أراجيح العيد، والثياب والألعاب اختفت، وحلت عوضا عنها الأتربة والغبار الذي يملأ الأجواء. وهي حارةٌ لم تبْقَ منها الحوادثُ التي شرّدت غير قليل من السكان سوى بيوت نصف مهدمة، أو نصف قائمة. وعلى الرغْم من أنّ الزمن الذي يفصل بين كتابة القصة والحوادث تلك ليس كبيراً، إلا أنّ التغيير الذي ألمّ بالحارة أكبَرُ بكثير ممّا هو متوقع.

وتزداد هذه الصورة وضوحا، ودلالة في التعبير عن هوية الأشخاص عندما ندلف إلى التفاصيل التي نجدها في منزل كوثر وأمينة على سبيل المثال: فهو أحد البيوت التي تنطوي على آثار مفجعة لتلك الحوادث. "دار صغيرة" (٤٨) "باب عن اليمين، وعن الشمال نافذتان لغرفتين يتيمتين، إطار الباب بلا تيجان حجرية، والباب بلا مصطبة (عتبة) أرضية. للدار أرضٌ خلفية صغيرة ذات سور لمنع كشف شرفات الجيران العالية".(٤٩) "والمطبخ تركه الأب فارغاً إذ لم يكن يتوافر لديه في ذلك الحين ما يساعده على التتمة. لا أبواب، ولا خزائن، ولا دهان، ولا مصابيح. شيءٌ واحد فيه هو المجلى الحجري، والستائر التي خاطتها أمينة لتغطية النوافذ والخزائن الفارغة".(٥٠)

واضحٌ أن منهل السراج توظف وقفتها القصيرة إزاء البيت لتحقق غير غرض. الأول هو التعبير عن الوضع الاقتصادي المتدني لعائلة كوثر. والثاني أن كوثر التي تعيش في مثل هذا البيت تتوق للانتقال إلى منزل وفضاء آخر يتسع لما في نفسها من رغبات وأشواق. وعندما أعيتها الحيلة في الانتقال أو السفر أو الذهاب على بيت الزوجية الذي طال انتظاره، بلا فائدة، رأت في الآخرة، والجنة الموعودة، سبيلها الوحيد للخلاص. تقول في سؤال للمعلمة: ترى ما هو شكل أريكتي في الجنة؟ وأي رجل سأذهب إليه حورية؟ أيمكن أن يمل

البنية والنوع الخطاب في رواية منهل السراج

أحدٌ في الجنة؟ وهي، مثلما قالت عنها القابلة: لن تعيش. وفي حقيقة الأمر أن من يقف على وصف الكاتبة لعالمها الداخلي يتحقق من أنها ميتة وإن كانت حية إكلينيكياً، ينطبق عليها قول الشاعر:

ليس منْ ماتَ فاسْتراحَ بميْتٍ   إنمـــا الميْتُ ميّتُ الأحيــاء

فمنزل كوثر لا يختلف عن القبر إلا قليلاً. ففي "الغرفة حصيرة، وتلفاز أبيض واسود، عليه شمعة مع علبة كبريت تحسّبا لانقطاع التيار الكهربائي".(٥١) وإذا نحن دققنا النظر في الإشارة الأخيرة "تحسبا لانقطاع" أدركنا كم هو بائسٌ، ومهدّدٌ، هذا البيت، ومعتمٌ. أما إذا أنعمنا النظر في الأثاث وجدناه لا يختلف عن الأكفان: فرشة صوفية كبيرة للأم وابنتها يعلوها لحافٌ وغطاءٌ صيفيٌّ من القطن المعرّق بعروق نافرة، ووسادتان من الصوف المنفوش.

وتوظف المؤلفة المكان للتعبير عن المحتوى تعبيرا غير مباشر، كأنما هو كناية، أو تورية، كتلك التي يلجأ إليها الناثر والشاعر. ففي وصفها لغرفة الرسم المشتركة بين كوثر وميّ يتضح لنا الفرق الكبير بين الفتاتين. فقد قسمت الغرفة إلى جدارين أحدهما لكوثر وهو فارغ إلا من رف وضع عليه مصحفٌ وسبحةٌ وكأس. أما الجدار الآخر الذي هو من نصيب مي فتملؤه اللوحات وأدوات الرسم وأشياء أخرى مما يحلو للفنانين نثره في مراسمهم.غيتار قديم مقطوع الأوتار، قواقع، غلاف جوزة هند.. هيكلٌ عظمي ذو مفاصلٍ ملونة. قلم كبير جـدا(٥٢). ذلك وصفٌ بلا ريب يوحي بالاختلافات العميقة بين الشخصيتين، إحداهما زاهدة، متقشفة، أخروية، لا تتمتع بذوق فني يمكنها من نشر البهجة حول نفسها، والأخرى على عكس ذلك: انبساطية مقبلة على الحياة بقوة.

وتحرص منهل السراج في توظيفها للأمكنة على المقابلة، وإظهار المفارقات. فعندما زوجت مي من عبد الرزاق، وانتقلت إلى شقته، لاحظت البطلة أن كل البيوت في السعودية تخلو من الشرفات وتقريبا من النوافذ، عكس البيوت والمنازل في حماة التي لا تتم إلا بوجود الشرفات والنوافذ العريضة الكبرى. وتلاحظ أيضا أن النوافذ إذا قدر لها أن توجد في البيوت كانت عالية في أقصى الجدار الملاصق للسقف، ومدعمة بالحديد السميك كما لو أنها نوافذ سجن لا بيت. وباستثناء الأثاث الذي يتم ابتياعه من سوق المستعملات، ليس ثمة في الشقة من شيء إلا مروحة تتدلى من مركز السقف، مصدرة في كل دورة ثالثة تدورها صريرا مزعجا يدفع بمن يسمعه للظن بأنها على وشك السقوط فوق رؤوس الجالسين. أما الألوان فتكاد لا تظهر بوضوح، علة ذلك الغبار المتراكم وعدم التنظيف. وهي ألوان متكررة، تعيق البصر والبصيرة عن الانطلاق، فهي لا تتعدى البني المحروق، والسرير العريض الذي يحتل مساحة كبيرة من غرفة النوم فتبدو ضيقة مثل زنزانة(٥٣).

يعزز هذا الاختناق بالمكان أن الجدران في شقة عبد الرزاق عالية جداً. ومطلية بلون واحد، وهذا تقريباً لا يتكرر إلا في السجون(٥٤) وذلك كله يمثل ضرباً من التناقض إذا ما تذكّر القارىء وصف الكاتبة لمنزل ريما أو مي وحتى المطبخ في احد البيوت في حماة "مرتب، نظيف، وأنيق دون تميز. الستائر بلون أبيض وأحمر، وغطاء الطاولة من الكتان الأحمر. الكراسي مصفوفة بانتظام ثلاثة معا وواحد في الزاوية. كيس الغسيل أبيض مبقع بالأحمر، وقد أخفت (ريمة) بحقيبة ابنتها الحمراء مقبضه لأن لونه لا هو أبيض ولا أحمر."(٥٥)

وهذه إشارة تنم عن رؤية أنثوية للتعامل مع المكان، وصياغة تقتحمها عناصر نسوية في الوصف، واختيار الألوان. والتنبيه على الذوق النسوي في ترتيب المطبخ. وحتى ذكر المؤلفة لكيس الغسيل، وما فيه من الألوان علامة أخرى تتكشف عن مزايا الذوق الذي يشيع في البيت.

وقد تمتد رؤية المؤلفة - أحياناً - لتجاوز الأمكنة المغلقة كالشقة والبيت والمطبخ والمرسم لتقديم صورة عن الفضاء وعلاقاته. فهي تنطلق من حماة، والحارة، إلى السعودية ودبي، وإذا شئنا الوقوف إزاء بصرها بالفروق من زاوية نظر منفتحة على العالم الخارجي وجدنا في انطباعات ريمة العائدة من مهرجان التسوق مقابلة لا تخلو من تهكم بين مدينتها حماة ودبيّ، قائلةً: "أوه. هذه المدينة لا أجد فيها طلبي. أسال البائع عن نوع بارافان فينظر إليّ ببلاهة كأني أتحدث بلغة أخرى. ياه.. على مهرجان التسوق. شيءٌ يسيل له اللعاب، مجمعاتٌ فيها ما تشتهين. هنا لا مدينة ملاهي ولا حدائق مثل الناس. شوارع موحلة في الشتاء وفي الصيف. هناك الفنادق لامعة ونظيفة ومكيّفة. الشوارع عريضة، ومع ذلك يوجد من يحافظ على دينه ومظهره الإسلامي، بينما هنا كل من يريد أن يتدين لازم يتشرشح".(٥٦)

وهذه الوقفة المكانية تحقق أكثر من غرض. فهي تشير إلى الإهمال الذي هو حظ المدينة الوحيد من عناية المسئولين. وتومىء كذلك إلى أنّ الوضع الاقتصادي لم يبلغ ما بلغه الوضع في دبي من حيث هيمنة النمط الاستهلاكي، الذي يُكثر من الاستيراد على حساب الانتاج المحلي. وربما أشارت أيضاً إلى التنوع والاختلاف في نمط الحياة اليومية باعتباره أجدر في الدلالة على حيوية المجتمع من كونه مجتمعا الأفراد فيه نمطٌ واحدٌ متجانس، وأنّ الإيمان في القلوب والأفئدة وليس في المظاهر والقشور وإطالة الذقون، وكأنّ من شروط المؤمن ألا يكون نظيفا أنيق المظهر.

وبكلمة موجزة تعبّر وقفات منهل السراج إزاء الأمكنة - وهي كثيرة جدا لم نذكر منها إلا القليل - عن أغراض، ومدلولات، بعضها يدعم السرد القصصي، ويدفع به إلى نهايته المقدرة، وبعضها يمثل استراحة للراوي، فبدلا من أنْ (يروي) يترك للقارىء أن(يرى) وبعضها يقدّم للقارىء علامات لا تحتاج منه إلا لتأويل بسيط يَستخلصُ بوساطته الكثير من المفاهيم والآراء والمعاني التي لا يعبّر عنها السرد الحكائي.

وفي جل الأحوال لا يفتأ الكاتب القصصي يخلط في سرده، ووصفه، بين المكان والزمان، وذلك لأن الأحداث، والشخوص، وترتيب الوقائع، يتطلب - شاء الكاتب ذلك أم أبى - الإحاطة بمفاهيم المكان والزمن على حدّ سواء. فهل نجحت الكاتبة في توظيف الزمن مثلما نجحت في توظيف المكان؟

للوقوف على هذه المسألة لا بدّ من إعادة النظر في ترتيب الحكاية، والوقوف على ما بين الحكاية والصيغة من تماثل واختلاف(٥٧). وعلى الأساليب التي يتبعها كاتب الرواية للتصرف بالزمن من حيث هو معطىً تجريديّ يجوز فيه ما لا يجوز في المكان.

توظيف الزمن:

تبدأ المؤلفة روايتها بتسليط الضوء على وقائع تبدو متزامنة مع وقت القراءة، ومتاخمة لزمن كتابة القصة، على الرغم من أنها لا تستخدم الحاضر التخييلي، ولكنها تلجأ إليه كلما لزم الأمر: "مع صوت إغلاق غرفة نومهما، تفتح باب غرفتها متجهة إلى غرفة الجلوس." ولكن سرعان ما تتحول إلى ما يعرف بالاسترجاع، أما الذي يحفزها لذلك، ويدفعها فهو تأمل البطلة (مي) لطلاء السقف الزهري الكامد، يومها - أي يوم طلي السقف بذلك اللون - كان صرعة زمانه، ثم تستذكر ما كانت تقوله أمها للزائرة: زوجي أوصى عليه من بيروت".(٥٨) ثم تسترسل في استدعاء الماضي، فإذا الابن - الذي كان في الثالثة والعشرين - يحضر في نطاق الاستعادة، وفقا لتقنية التخزين والاسترجاع، وإذا هو يتحدث عن السفر "قال لأمه، التي كانت تخشى قراراته السريعة: أسافر إلى أمريكيا أم إلى السعودية؟"(٥٩) وهذا التناوب في الانتقال من زمن الحكاية إلى زمن الكتابة عبر صيغة مبنية على أساس تقديم ما حقه التأخير، أو العكس، يطّردُ في الرواية اطّراداً لافتاً للنظر.

فعلى سبيل المثال لا يقف القارىء على أسرار وخفايا عائلة مي، وما حدث لها في الماضي إلا بعد فصول من الرواية، وذلك عندما يفضي إلينا الراوي بتفاصيل ما جرى للأخوات وزواجهن، وتربيتهن لمي وما نشأت عليه من شقاوة تجلت في كثير من التصرفات التي ينكرها عليها كل من الأم والأب، وحادثة (قصّ) بنطال الصوف الجديد من الركبتين شيء يكاد لا ينسى،

فقد انتهى الحادث بعقوبة قصوى هي حشو فمها بالفلفل الحار الحادّ. قالت مي: إن مجيء الكعب الأحمر بين الأخضر والأصفر يبدو قبيحا غير مناسب(٦٠).

وغير بعيد عن ذلك الحكاية التي يتم تذكرها عن السقوط من الشرفة بسبب التحديق في الألوان. ونحو ذلك استعادة البطلة عن طريق التذكر والاسترجاع زواج أخيها المقيم في السعودية من رزان: "تزوجته ابنة خمسة عشر عاما على الصورة. جاءتها أمي بصورة ابنها متفاخرة، لم تكن تحتاج إلى الشرح، فأهل العروس موافقون، يضحكون في عبّهم، والبنت ستأتي كل صيف محملة بالذهب والهدايا، وقدومها بلا زوج لن يضير، سيتمتعون بحضورها المليء الحر".(٦١)

ومن هذا النمط استعادة التفاصيل الضرورية عن ولادة كوثر وطفولتها وتربيتها القاسية على يدي الجدة (٦٢).

والملحوظ هو أن استعادة الماضي لدى منهل السراج لا تقتصر على أسلوب واحد وهو المنولوغ الداخلي، وإنما يتجلى في أسلوب آخر هو الحوار الثنائي (الديالوغ) الذي يدور بين شخصية وأخرى، فعن طريق الحوار تذكر إحدى الشخصيتين الأخرى بما وقع وجرى. ففي حديث هاتفي مع وليد تسرد علينا البطلة مي جزءا من الماضي. وتحقق الكاتبة بذلك غرضين اثنين، أولهما: توظيف الزمن بما يضمن للحاضر (الآني) أن يكتنف الماضي، والثانية هي تحويل مهمة السرد من الراوي الموضوعي – الراوي العليم – إلى البطلة التي تشغل موقع السارد في تلك اللحظة(٦٣).

وبذلك تبدد المؤلفة وتتجنب أي إحساس بالملل يمكن أن ينشأ بسبب هيمنة الراوي العليم.

ولا تفتأ المؤلفة تدخل من حين لآخر في سبك الصيغة السردية مستفيدة من علاقة مي بالألوان والفرشاة. "يمتزج الأخضر بالماء، وينثر البني بقعاً فوق العاصي. ستبدو الطحالب جزءا جميلة كما السراب، فيبحر المشاهدون في الرمال. الزاوية العلوية للوحة تملؤها كتلة حمراء. (٦٤). وثمة مثال آخر يتحدث فيه الراوي عن أمينة وهي تتذكر لخالد ابنها الأكبر موسى. فتفتح المؤلفة قوساً لبداية جديدة قوامها منولوغ داخلي: "تسترسل في توقع حياة بكرها موسى. زوّجت أولادها في الأحلام. ورسمت مستقبلهم على الرغم من غيابهم. كانت حين تصل تداعياتها إلى أبيهم تبتسم بخجل ثم تسارع إلى إنهاء الحديث".(٦٥)

وقد لجأت المؤلفة في مسعىً منها لتقوية الوشائج بين المتواليات السردية المتراكمة في النص لتكرار بعض الحوادث، وسردها غير مرة. وكأنها بهذا تذكر القارىء بما جرى. عاقدة العهد بين الحدث والحدث. على سبيل المثال الحادثة التي تعرضت لها كوثر في الباص(٦٦).

"وفي طريقها إلى موقف الباص تذكرت جرأة ذلك الشاب، والحرام الذي ارتكبته، فأغلقت باب الذاكرة".(٦٧) و "قال لها معد البرنامج الإذاعي إنّ حادثة التصاق الشاب بها في الباص حادثة اعتداء، وكان عليها أن تمنعه، فكرت أن تصارح المعلمة بتلك الذكرى".(٦٨) والتكرير لم يقتصر على ذكرى حادثة الباص وإنما تعداها إلى ذكرى ما حدث في ظهيرة يوم الكسوف(٦٩).

ومما يسترعي النظر لجوء الكاتبة إلى نمطين من أنماط (الحكي) أحدهما يعتمد تسريع الزمن، والثاني يعتمد العكس. مما يؤكد قدرتها الفنية على التصرف بالزمن تصرفا يضع الصيغة السردية موْضعَ التنقيح والتهذيب عن طريق الإسراع في بعض المواقف وإهمال التفاصيل غير الضرورية أبداً، لا سيما إذا كان بإمكان القارىء أن يملأ الفجوة، ويسد الثغرة بالمحذوف والمضمر. فعندما تقتنع مي بالزواج والسفر إلى حيث الأخ الأكبر تفاجئنا الكاتبة في الفقرة التالية بوصول مي ورزان والطفلين بالطائرة: أنت في السعودية أحكمي غطاء رأسك، وأغلقي العباءة.(٧٠)

ومقابل هذا التسريع في الزمن نجد الكاتبة تعمد إلى الإبطاء الذي يكاد يبلغ حد التوقف عن(الحكي) كمن يحاول أن يمسك بقطرات المطر وهي تنصب بقوة من السماء ليثبتها، وذلك في الحكاية كثير. ويكفي أن نشير هنا لمثال واحد هو سرد الراوي لما يبدو أنه استعادة لزواج ريمة من حيّان. فعلى مدى بضع صفحات تروي لنا موقفا واحد في غير قليل من التطويل المقصود، لا سيما في وصف الصورة التي يظهر فيها العروسان".(٧١)

وتمزج منهل السراج في بعض مراحل الحكاية بين ما وقع في الماضي وما يتوقع أنْ يقع، في تقنية سردية تعرف بالاستباق.

فعندما يتصل ربيع بالبطلة (مي) طالباً منها القدوم إلى حيث يسكن، ضارباً لها موعداً، تتهيأ لهذا اللقاء الغرامي، فتتحول الراوية بالسرد تحولا يجعل ما هو مستقبلي، متوقع الحدوث، متصوَّر، آنيّا قيد الوقوع، فتروي بالتفصيل الدقيق ذلك اللقاء قبل أن يتم بما في ذلك الحوار بين الحبيبين:

- ألن نجلس؟
يبتسم،
- تفضلي.

ويستطيع الدارسُ الذي لديه متسعٌ من الوقت أن يستقصي ما هو أكثر من هذا من وجوه التصرف بالزمن، واستخدامه، وتوظيفه، في بناء هذه الرواية بناءً توفق فيه الكاتبة بين زمن الحكاية وزمن الصيغة باستبعاد التسلسل الطبيعي(الاكرونولوجي) لما فيه من الرتابة الملة، والمظهر التقليدي البعيد عن فنية التجريب.

تنوع الخطاب:

وإذا صحّ أن الفرق بين النص والخطاب إنما يتمثل في أن النص هو الملفوظ الكلامي الذي يحدد للقارىء مبتداه، ومنتهاه، وقصده، ونسبته إلى المؤلف، وإلى نوع أدبي معين، يتسم بالاقتران الدلالي، والتماسك الداخلي النصي، وأنّ الخطاب هو ما سوى ذلك، وما عداه، فإن رواية منهل السراج جورة حوا تعدّ – وفقا لذلك – نصا من النصوص التي تحتوي عدداً من الخطابات. فالبيئة، أو السياق المقامي، موجود في هذه الرواية، وقد وضعت المؤلفة عناصر هذه البيئة في النص من خلال الأشخاص، أسرة مي، وريمة والزوج حيان ولولو، كوثر وأمينة وخالد وبيت الرسامين، والمعلمة التي لا تفتأ تبث المواعظ في المريدات من النساء، والأخ الأكبر في السعودية، وعبد الرزاق. حتى حارة جورة حوا نجدها تتمثل في هذا الخطاب من خلال السوق والأزقة المتربة، المغبرّة، والأمكنة التي ضاق عنها الوصف حتى برزت من خلال الكتاب كأنما يوشك أنّ يلمسها القارىءُ باليد، ويراها رأي العين، فضلا عن الخيال.

ومن خلال الربط بين السياق المقامي والسياق الإدراكي يتخلق في النص عددٌ من الخطابات. أولها: تعبير الكاتبة عن التفاوت الطبقي، من خلال المكان، والعلائق، والنتائج الكارثية على المدينة من خلال الإشارات غير المباشرة المتكررة للحوادث، والذين شردتهم فالتمسوا لأنفسهم ملاذا هنا وهناك، والذين قتلوا أو غابوا ولا يعرف مصيرهم مثل موسى، بكْر أمينة، والزوج الذي تداري ابتسامتها خجلا كلما تذكرته. وفي ثنايا ذلك كله يبرز الخطاب السياسي على نحْو غير تقريري. ويكاد القارىء لا يلحظ أن لهذه الرواية علاقة بالسياسة.

وفي اعتقادنا أن منهل السراج على الرغم من أن جورة حوا هي روايتها الأولى تقدم لكتاب الرواية – المبتدئين منهم وغير المبتدئين – نموذجا في معالجة هذا الموضوع بطريقة تنقذ العمل الفني من التسطيح. وتحيله بهذا الأسلوب من النظر إلى: نصٍّ متعدد الوجوه، متنوع الدلالات.

وأما الخطاب النسوي فهو، مثلما يلاحظ القارىء، الشجرة التي تظلل الغابة. فحيثما توقف القارىء وجد علامات لا تأويل لها إلا عبرالنظر من ثقب الباب: الباب الذي يفضي إلى رؤية الكاتبة لوضع المرأة في المدينة –حماة– أولاً، وفي الشرق العربي الإسلامي ثانياً، وفي نظر العالم من وجه ثالث. إذ لم يكن اختيار المؤلفة لثلاث شخصيات نسائية أسندت إليها أدواراً وظيفية بارزة، بالاختيار العابث، أو العشوائي، الذي يأتي نتيجة المصادفة لا غير. وإنما، هو اختيارٌ مقصودٌ يقوم على تبويب لأنماط المرأة: واحدة (مي) متحررة، وتريد مزيدا من الحرية. وواحدة لا ترى السعادة إلا في الأزياء والماس، والبيت

الفخم، والسيارة الجديدة (ريمة). وثالثة (كوثر) استعاضت نتيجة الفقر، والحرمان، والتربية القاسية، والمواعظ التي تنصب على أذنيها جل الأوقات من المعلمة، والشيخة، والجدة قبل ذلك، عن الدنيا بالآخرة.

وفي كلّ هذا كانت النتيجة غير ما تأمله المرأة. ومثلما لاحظنا في مستهل هذا البحث انتهت مي بالهزيمة، والانكسار، وقبلت على مضض زواجاً فاشلاً، وحباً عابراً، لم يتحقق، وعملا لا علاقة له بما تحب أو تكره. و(ريمة) فقدت كلّ شيء: الحظوة لدى سيدات المجتمع، والزوج الذي فضل عليها أخرى (بسمة) والسعادة التي ظنتها في الثروة، والماس، والأزياء الجديدة. واضطرت إلى العمل وهو سلاحها الوحيد بعد أن اكتشفت ما هي عليه من عزلة (حردانة) أو (مطلقة) وكذلك كوثر التي بدأت ترتاب في نصح المعلمة والشيخة وشرعت تسمع ما يقوله لها خالد الذي أقنعها بعد لأي بأن في الحياة متسعا لما هو أكثر من الاستسلام لحرائق الجسد التي أشعلها فيها الشاب في الباص، وأن الحياة أكثر تلوينا ولا بد أن يكون فيها ما يمحو اللطخة السوداء الوهمية التي تجعلها قبيحة في نظر المرآة.

واللافت أيضاً أن الرواية لا تفتأ تشير إلى التحيز ضد الأنثى، لكنها تشير لذلك دون تعصب، فهي لا تحمّل الآخر (الرجل) مسئولية ذلك حسب، بل تحمل المرأة نفسها قدرا من المسئولية أكبر من ذلك الذي يتحمله الأخ أو الأب أو الزوج أو العشيق. فالجدة – جدة كوثر – أكثر تشددا في التحيز ضد الأنثى، فهي تكرر أن خلفة النسوان لا يأتي منها سوى القهر. ويغضبها أن تنجب المرأة (الكنة) بنتاً وتتمناها لو كانت ذكراً. وأم مي – هي الأخرى – أكثر تشدداً إزاء الأنثى من الأب. ورزان – زوجة الشقيق – لا تقل كراهية لتحرر الأنثى عن المعلمة أو الشيخة أو الجدة. ولا يفوتنا أن نذكر بموقف القابلة (الداية) التي أخفت المولودة الأنثى تحت السرير مدعية أنها ليست ابنة عيشة، فيما راحت تغازل التوأم الذكر عيسى، مشيرة إلى عضوه الذكري، مما يذكرنا بالموقف الجماعي الخاطىء من جنس المولود. فجلّ هؤلاء النسوة يتنافسن في اختراع القيود التي تحد من حرية المرأة بل – بكلمة أدق – تلغي أي حظ لها من الحرية والكرامة البشرية. ولا يجدن عليها بغير النظرة الدونية التي تساوي بينها وبين سقط المتاع. وهي نظرة يكاد كثير من الرجال في الرواية ينكرونها من مثل وليد وخالد وأسامة وربيع فهم لا يوافقون على هذه النظرة بل يجلون المرأة عن ذلك.

وتوضّح الرواية دون ريب أن الظروف الموضوعية التي تكتنف الإنسان في مدينة حماة أو أي مدينة أخرى في الشرق العربي الإسلامي، أقوى بكثير من إرادة الفرد، وأنه مهما كان حجم وعيه بوجوده، وكنه حياته الذاتية، لا يستطيع أن يواصل الحياة حراً طليقاً من غير رضوخ لتلك الظروف، التي لها علاقة متينة وقوية بالعادات والتقاليد والمفاهيم الروحية والمعتقدات والنظم الاجتماعية والإدارية السائدة. وهي باختصار البنية الذهنية التي تسير هذا المجتمع بشرائحه المختلفة المتعددة. ولا يستطيع النموذج الإنساني أن يغير هذه البنية لا في وقت قصير، ولا عن طريق الأداء الفردي.

لقد اختارت منهل السراج في هذه الرواية لغةً هي مزيج من لغة المرأة ولغة الرواية، التي هي أداة للتعبير، والتصوير، والحكي، والتخييل، لغة تتنوع بتنوع الأشخاص، فهذه لغة الفنانة المشربة بعشق الألوان، وتلك لغة المرأة التي تتابع (الموضة) والصرعة. وهذه لغة الفتاة المكبوتة أو الأم التي فقدت سبعة من أولادها في الحوادث وثامنهم الأب. وتلك لغة الواعظة التي لا تنثني تضخّ النصح في آذان المريدين، وبذلك جاءت الرواية صورة جيدة لتنوع الخطاب.

❖ كاتب واكاديمي اردنى

الهوامش:

١. منهل السراج، جورة حوا، دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٥، ص ٦.
٢. المصدر السابق ص ٨
٣. السابق ص ١٠
٤. باهية الطرابلسي: امرأة ليس إلا، ترجمة الزهرة رميج، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥ ص ١٥٦. وانظر ما كتبناه عن الرواية في مجلة عمان، ع ١٣٧ تشرين الثاني ٢٠٠٦، ص٥٠.
٥. جورة حوا ص ١٩
٦. السابق ص ٥٦
٧. السابق ص ٥٧
٨. السابق ص ٧٠
٩. السابق ص ٧٣
١٠. السابق ص ٩٣
١١. السابق ص ص ٩٩ – ١٠٠
١٢. السابق ص ١٠٢
١٣. السابق ص١٠٥
١٤. السابق ص ١١٣ – ١١٤
١٥. السابق ص ١٢٩ و١٣٤
١٦. السابق ص ١٣٦
١٧. السابق نفسه
١٨. سلوى بكر: وصف البلبل، سينا للنشر، مصر، ط ١، ص٣٩ وما بعدها
١٩. جورة حوا، ص ١٦٤
٢٠. السابق ص ١٩٢
٢١. السابق ص ١١٠ – ١١١
٢٢. باهية الطرابلسي: امرأة ليس إلا، مرجع سابق ص ١٠ – ١١ وانظر – عمان، ع ١٣٧ ص ٤٧
٢٣. جورة حوا، ص ١٩٣
٢٤. السابق ص ١٩٤
٢٥. السابق ص ٢٢
٢٦. السابق ص ٦٤
٢٧. السابق ص ٨٢
٢٨. السابق ص ٨٥
٢٩. السابق ص ١٠٨
٣٠. السابق ص ١٥١
٣١. السابق ص ١٩٦
٣٢. السابق ص ١٨١ – ١٨٢
٣٣. يلاحظ أن هذا النوع من السقوط التراجيدي يتكرر في أكثر الروايات النسوية، فهي النهاية التي انتهت إليها حسيبة في زجاج الوقت لهدية حسين، ونادية في امرأة للفصول الخمسة، وبطلة مرافىء الوهم، وكلاهما لليلى الأطرش، وهو مصير ليلى في رواية باهية الطرابلسي. وهي النهاية ذاتها التي تنتهي إليها بطلة رواية صهيل النهر لبثينة مكي. وكذلك النهاية التي آلت إليها البطلة في رواية سلوى بكر ليل ونهار. والشيء نفسه يتكرر في رواية ليلى العثمان صمت الفراشات، وغايب لبتول الخضيري. مما يستدعي من الدارسين المراجعة، واستئناف النظر
٣٤. السابق ص ٤٢
٣٥. السابق ص ١١٧
٣٦. إبراهيم خليل: تحولات النص، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٩ ص ١٧٣ - ١٧٥ وانظر الرواية المذكورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص٥١.
٣٧. جورة حوا ص ١١٨
٣٨. السابق ص ١٢٢
٣٩. السابق ص ٣١ و٣٣
٤٠. السابق ص ٣٨
٤١. رينيه ويلك وأوستن وارن: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٧ ص ٣١
٤٢. يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥ ص ٢٦٨
٤٣. محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٣ ص ١١٩
٤٤. جورة حوا: ص ص ٧ – ٩
٤٥. السابق ص ٥٥
٤٦. السابق ص ١١٣
٤٧. السابق ص ٨٢ – ٨٣
٤٨. السابق ص ٢٥
٤٩. السابق ص ٢٦
٥٠. السابق ص ٤٩
٥١. السابق ص ٨٥
٥٢. السابق ص ١٧
٥٣. السابق ص ١٣٧
٥٤. السابق ص١٤١
٥٥. السابق ص٣٩
٥٦. السابق ص ٢٢٧
٥٧. للوقوف على معرفة الفروق بين الحكاية والصيغة راجع: جيرار جانيت، العودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد المعتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠، ص ٤٩ وانظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ودار النهار، بيروت، ط١، ٢٠٠٢ ص ١١٨ - ١١٩. وانظر: ص ٨٩ وانظر: ص ١٧١
٥٨. جورة حوا: ص ٦
٥٩. السابق ص ٥، ٦، ٣٠
٦٠. السابق ص ٣٧
٦١. السابق ص ٧١
٦٢. السابق ص ١٩٣ – ١٩٥
٦٣. السابق ص ١٣
٦٤. السابق ص ١٥
٦٥. السابق ص ٣١
٦٦. السابق ص ٦٣
٦٧. السابق ص ٨٢
٦٨. السابق ص ١٠٨ – ١٠٩
٦٩. السابق ص ١٣٢
٧٠. السابق ص ١١٣
٧١. السابق ص ١٢٢ – ١٢٣



النقد.. وأفعل التفضيل

ليلى الأطرش *

اضطر المفكر الدكتور جابر عصفور إلى توضيح واعتذار غير مباشر عن إشكالية أثارها باستعماله أفعل التفضيل حين كتب أن أفضل الشعراء العرب المعاصرين ثلاثة: أدونيس ومحمود درويش وسعدي يوسف. فثار الكبار من الشعراء لهذا التصنيف الجائر.

وبعيدا عما كتبه د. جابر عصفور أو احتج عليه الشعراء يبرز السؤال: هل يجوز للنقد المفاضلة باستعمال الأحسن والأول والأفضل والأوحد؟ وما المعايير والمقاييس المسوغة لحكم قاطع كهذا؟ هل قرأ كل ما يكتبه الشعراء وألم بإنتاجهم الذي قد يتجاوز في بعضه – فنيا وشاعرية- بعض إنتاج الكبار، ولكن تحول ظروفهم وعلاقاتهم وانتشارهم دون الوصول إلى سدنة النقد.

صنفت ناقدة كاتبات يعجبنها في كتاب يؤرخ للرواية العربية النسائية "بسيدات المهنة" فأجازت للحكم النقدي ما يفعله كتاب ومحررو أخبار النجوم والصفحات الفنية، حين يصفون فنانة ما بملكة المسرح أو سيدة الشاشة وممثلاً بالزعيم ومغنياً بالقيصر. وربما كان المقياس للألقاب الفنية شباك التذاكر وارتفاع الأجر، وفي بعض الأحيان نتيجة العلاقة الشخصية بين الفنان والمحررين.. ولكن ما الشروط النقدية لتفضيل من نوع "أفضل الشعراء"؟

يعرف د. جابر عصفور بحكم مكانته النقدية والمراكز الأدبية والأكاديمية التي شغلها وعلاقاته بالأدباء العرب كرئيس للمجلس الأعلى للثقافة أن الشعراء قاوموا اقتراحا بمبايعة أمير للشعراء امتدادا لأحمد شوقي. فما جاز في القرن الماضي مرفوض الآن، كان الشعراء قلة، وكان يمكن الاتفاق على الألقاب فيما بينهم.

وتجنبت أسواق الجاهلية حيث بدايات النقد الأدبي العربي أفعل التفضيل كأحكام نقدية. فرغم أنه لكل قبيلة شاعر أو اثنان يذود عنها وينطق بلسانها شعرا، إلا أن القبائل ظلت محدودة ومعروفة، ويلتقي شعراؤها للمنافسة، وظل النقد يساير خلق القصيدة في التجمعات والأسواق الأدبية، فيعدل صاحبها فيها تبعا للنقد عن مواطن الإجادة أو الضعف، كما كان النقاد أنفسهم من كبار الشعراء، كالخنساء والنابغة الذبياني الذي أقام له قبة في السوق.

وتعددت الأسواق الجاهلية، عكاظ وذي المجاز والمجنة وغيرها، وظلت مواسم الحج سوقا للشعر والخطابة والتنافس بين الشعراء فيوصف الشاعر المبدع بالفحل وبأنه اشعر من فلان. وكانت المفاضلة تتم بين القصائد لا على الإطلاق، ولهذا اختاروا المعلقات وكتبوها بماء الذهب على جدران الكعبة سبعة أو عشرة لا يهم، ولكنها أمهات الشعر في حكمهم العام..

وحين بدأ النقد المنهجي في العصر العباسي بظهور كتاب محمد بن سلام الجمحي "طبقات فحول الشعراء" لم يقسمهم بالمفاضلة بين مواهبهم، بل بالزمان- قبل الإسلام أو بعده- وبترتيب أماكن إقامتهم.

ولا نجد في تاريخنا العربي مرورا بابن قتيبة والآمدي وعبد القادر الجرجاني أن أحدا منهم وصف أديبا أو شاعرا بأنه أشعر العرب، بل إن الشعراء أنفسهم نهجوا طرائق شتى للتعبير عن إعجابهم بشعر الآخرين.

ويروي التاريخ الأدبي كيف مر الفرزدق يوما برجل يقرأ معلقة لبيد بن ربيعة فخر ساجدا، فاستهجن الرجل ما فعله فقال الفرزدق إنها سجدة الإعجاب لا العبادة.

ولا نجد في الأحكام النقدية لكبار الشعراء بعضهم تجاه بعض تفضيل واحد على الآخر بالمطلق، فحين سألوا المعري عن تقييمه لثلاثة من أبرز الشعراء العرب قبله قال: المتنبي وأبو تمام حكيمان، وأما الشاعر فالبحتري.

إن الإشكالية التي أثارها حكم د. جابر عصفور لا تلغي قيمة الشعراء الحديثين في مصر والعالم العربي، ولكنها حكم مزاجي متسرع أكثر من كونها حكما نقديا موضوعيا.

وفي ما حدث درس للنقاد العرب لمزيد من الموضوعية، والبعد عن الانتقائية، والحرص على مجمل الإنتاج قبل المفاضلة وإصدار الأحكام، وعدم اللجوء إلى اختيار عمل ما أنموذجا لدراستهم وإثبات نظرياتهم لتكتشف أنهم لم يقرأوا غيره.

* روائية أردنية



حول كتابه "الفرنسية، قصة كفاح"

كلود حجيج: "الفرنسيون مؤتمنون على هذه اللغة وليسوا مالكين لها فقط"

ترجمة وإعداد: مدني قصري

ولد كلود حجيج في الأول كانون الثاني في مدينة قرطاج عام ١٩٣٦ وهو علم لغوي فرنسي من أصل تونسي. يحمل دبلوماً في اللغة العربية، ويتقن الصينية والعبرية والروسية، إلى جانب الفرنسية والإنجليزية. كلود حجيج، الأستاذ المرموق بكوليج دي فرانس، عالم باللغة، أصدر مؤخراً كتاباً تحت عنوان "الفرنسية، قصة كفاح" يتناول فيه قصة اللغة الفرنسية ومصيرها، من خلال رؤية سياسية وثقافية فرنسية.



كلود

وفي الكتاب يطرح التساؤل: "كيف استطاعت اللغة الفرنسية أن تفرض نفسها عبر القرون، على المستوى الوطني، وعلى المستوى العالمي على السواء، حتى صارت اللغة التي يتحدث بها نحو خمسين بلداً في العالم؟ ما هي الرهانات للدفاع عن الفرنسية، وكيف يمكن لمعركة الدفاع لصالح الفرنكوفونية في العالم أن ترتبط بمعركة التنوع اللغوي في العالم؟

"الفرنسية قصة كفاح" كان موضوع ندوة ثرية بثتها عبر عشر حلقات قناة فرنسا الخامسة، نقدم هنا خلاصة لما تناوله فيها كلود حجيج من أفكار عن تاريخ ورهانات هذه اللغة التي تسعى لأن تفرض نفسها على خارطة العالم الثقافية.

● كتابك "الفرنسية، قصة كفاح" يبيّن على نحو مثير الصلة بين البناء السياسي لفرنسا، وبين المعركة القائمة لصالح اللغة الفرنسية. هل للدور الذي لعبته السلطة السياسية في فرنسا من أجل فرض اللغة الفرنسية كلغة وطنية نظيرٌ في بلدان أخرى؟

- فرضُ السلطة للّغة أو دعمها كشكل من أشكال رموز سلطتها أمرٌ شمولي. غير أن تسييس اللغة في فرنسا تحديداً جاء مبكّرا جداً، على صورة بناء وحدتها السياسية والإقليمية، بينما لم تأت هذه الصورة في حالة ألمانيا وإيطاليا إلا في القرن الماضي فقط.

إن الحدث المؤسس للفرنسية كلغة مكتوبة هي تعاهدات ستراسبورغ لعام ٨٧٢ التي أبرم فيها أحفاد شارلمان عن فرنسا، ولويس الجرماني عن ألمانيا، تحالفاً ضد أخيهم لوثير Lothaire الذي كان على رأس ما أصبح يسمى بإيطاليا فيما بعد. تاريخ هذه التعاهدات كُتب باللاتينية، باستثناء الجزء الذي يُقسِم فيها الملكان بالتزامهما ووفائهما للّغة "الشعبية" لمملكة الآخر. وهذا يسجل استعمال اللغة العامية نهايةَ وحدة إمبراطورية شارلمان، ويشكل

شهادة ميلاد اللغة الفرنسية.

أما المرحلة السياسية الثانية المهمة في تاريخ اللغة الفرنسية فهي عصر فرانسوا الأول الذي شهد نمو المركزية الملكية وانتشار الفضاء الإقليمي للملك. فبموجب مرسوم فيللرس كوتيري Villers-Cotterets لعام ١٥٣٩ قرر الملك أن تكتب مختلف العقود القانونية للمملكة بـ "اللغة الفرنسية الأم وحدها" وهو ما كان يعني بطبيعة الحال ألا تكتب هذه النصوص لا باللاتينية ولا باللهجات المحلية. وهكذا أصبحت اللغة الفرنسية هي اللغة الرسمية للدولة.

● تقول إن "الإستعارة اللفظية تمثل جزءاً من الحياة العادية للغة". ما هي حدود هذا الانفتاح على الأجنبي التي تصبح فيها اللغة مهدّدة بفقد هويتها إنْ هي تجاوزتها؟

– هناك لغات أجنبية أدمجت كلمات من أصل فرنسي في تكوينها، إبتداءً من اللغة الإنجليزية نفسها في الفترة التي غزا فيها النورمنديون إنجلترا في القرن الحادي عشر. إن عدد الكلمات التي نقلها الفرنكو – نورمنديون إلى بريطانيا في عام ١٠٦٦ أكبر بكثير من عدد الكلمات التي تستعيرها فرنسا اليوم من الأنجلو سكسونية. إذن على صعيد العديد من القرون لا تزال علاقة التبادل في صالحنا.

● ما هي طبيعة التأثير الأنجلو سكسوني على اللغة الفرنسية في الوقت الحالي؟

– من حيث درجة الإستعارة من لغة إلى أخرى فإن الفرنسية غير مهددة بأي حال من الأحوال، فضمن معجم يضم ٦٠,٠٠٠ كلمة فإن عدد الكلمات الأنجلو سكسونية فيه لا يزيد عن نحو ١٥٠٠ كلمة، وهو ما يمثل ٢ ونصف بالمائة من الألفاظ. وإذا بدت لنا الكلمات الأميركية أكثر عدداً فمرد ذلك أن استعمال هذه الكلمات بات أكثر شيوعاً.

● وهذه الكلمات تنطبق على حقائق حديثة كثيراً ما تكون مستوردة. لكن هل الفرنسية قادرة على أن تطرح كلمات بديلة جديدة لإعادة تسمية هذه الحقائق؟

– بالطبع. لقد حققت الفرنسية ذلك في بعض الحالات، لا سيما وأن هذه الحقائق كانت تنطبق على ابتكارات واختراعات فرنسية. ففي مجال المعلوماتيات على سبيل المثال فإذا كانت كلمة ordinateur (الحاسوب) التي اقترحها عالم اللاتينية جاك بيريت، هي التي سرعان ما انتشرت هنا بدلا من كلمة كومبيوتر (computer)، وإذا كانت كلمة logiciel (برنامج) هي التي هيمنت على كلمة software، وكلمة عتاد على كلمة hardware فذاك لأن الحقائق التي تعنيها هذه الألفاظ كانت حقائق فرنسية إلى حد كبير. ومن الحالات الأخرى المهمة أشياء أميركية من أصل أميركي استطعنا أن نجد لتسمياتها بدائل فرنسية موفقة، والأمثلة على ذلك كثيرة.

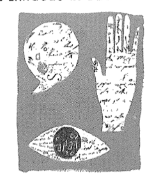
● مَن يقف وراء هذه الابتكارت الأصيلة؟

– إنها تأتي تارة من لجان الإشتقاقات اللغوية التي تنشئها الوزارات، وتارة أخرى فهي إبداعات فردية –كتّاب، صحافيون، مهنيون، الخ – تصادق عليها السلطات العامة. ناهيك عن أن اللغة الفرنسية لا تفتقر إلى الطاقات الإستيعابية والتجديدية الضرورية للتكيف والتآلف مع العالم المعاصر.

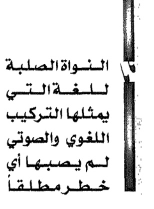
● نراك تميز الإستعارات الأقل ضرراً للألفاظ وذات التأثير الأكثر خبثاً وإيذاءاً على طريقة التفكير، من خلال التركيب التعبيري (كالنحو، الخ). أين وصل هذا الخطر؟

– النواة الصلبة للغة التي يمثلها التركيب اللغوي والصوتي لم يصبها أي خطر مطلقاً. فيما يخص التركيب اللغوي تحديداً فإن الصيغ التعبيرية الإنجليزية والأميركية الأصل صيغٌ نادرة خارج الحالات التي يكون فيها موقع الصفة (النعت) قبل الإسم، كما هو الحال في عبارة "modern hotel" أو "rapid ' pressing". لكن ظني أن هذا لا تأثير له على طريقة التفكير. أما فيما يتصل بالصوتيات (الفونتيك) فهي مغلقةٌ كتيمة. وحسبنا أن نسمع حتى نقتنع بهذه الحقيقة، بل وأرى الأمر مضحكاً حين أسمع الفرنسيين وهم ينطقون بالكلمات الإنجليزية، إذ ينطقونها بلكنة فرنسية تجعل الأنجلوفونيين أنفسهم لا يفهمونها!

● حول هذه النقطة بالذات جاء قانون توبون Toubon الذي ساهمتَ فيه، وحـدّدتَ أيضاً حدود استعمال




CLAUDE HAGÈGE
COMBAT POUR LE FRANÇAIS
AU NOM DE LA DIVERSITÉ DES LANGUES ET DES CULTURES



النواة الصلبة للغة التي يمثلها التركيب اللغوي والصوتي لم يصبها أي خطر مطلقاً

حول كتابه "الفرنسية قضية كفاح"



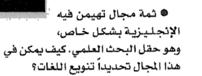


اللغات الأجنبية في الحياة اليومية...

– تصور الناس أن هذا القانون (وهو يقع في قلب الفصل العاشر من كتابي) يحظر استخدام ألفاظ إنجليزية. وهذا غير صحيح. إن القانون لا يرفض الكلمات الأجنبية التي دخلت اللغة الفرنسية. فالقانون إذن يسعى إلى إعطاء الأفضلية للكلمات والمصطلحات الفرنسية إنْ وُجِدَتْ، والبحث عنها وإيجادها إن هي كانت غير متوفرة، في كل اتصال ذي طابع عام أو إجتماعي، في مجالات التعليم والخدمات العامة، والعمل (العقود، التوظيف، الخ...)، والإعلانات (الماركات...) والمبادلات، حتى يتسنى لكل فرنسي أن يطلّع على الأشياء بلغته.

● ثمة مجال تهيمن فيه الإنجليزية بشكل خاص، وهو حقل البحث العلمي. كيف يمكن في هذا المجال تحديداً تنويع اللغات؟

– بالفعل، تميل اللغة الإنجليزية في الوقت الحالي لأن تصبح اللغة التفاضلية المستعملة من قبل رجال العلم في أحاديثهم المكتوبة والشفاهية على السواء، ولا سيما في مؤتمراتهم. بيد أننا نلاحظ أن عدداً كبيراً من الباحثين من ذوي الكفاءات العالية الذين ينشرون أبحاثهم بالإنجليزية ليسوا أنجلوسكسونيين. ولذلك فهم يشتكون من هذا الوضع الذي يروه وضعاً لاديمقراطياً. ومن هنا ندرك أن التنوع في اللغات المستعملة في المؤتمرات صار أمنية غالية متكررة. ناهيك عن أن رجال العلم باتوا يدركون أن اللغة الفريدة تخلق فقراً عاماً في التبادل العلمي والثقافي. هناك الكثير من المتحدثين بالأسبانية (الأسبانوفون)، مثلا، الذين باتوا يشترطون تقديم العروض في المؤتمرات وغيرها بالأسبانية والإنجليزية في آن. وفي بعض البلدان الفرنكوفونية مثل الكيبيك صارت هذه الإزدواجية اللغوية من الواجبات القانونية.



● اي حصيلة تقدمها لنا عن قانون توبون Toubon؟

– هذا القانون تم التصويت عليه عام ١٩٩٤ ويبدو من السابق لأوانه الحكم عليه. لكن يمكننا القول، على عكس قانون "باس لوريول" Bas-Loriol لعام ١٩٧٥ الذي يُعتبر صيغة أكثر صرامةً أن قانون توبون قد أعطى عدداً معتبراً من محاضر المخالفات، لأنه قائم على جهاز كامل من العقوبات المالية. وهذا دليل على أن القانون قد بدأ يدخل في تقاليد الناس.

تميل اللغة الإنجليزية في الوقت الحالي لأن تصبح اللغة التفاضلية المستعملة من قبل العلماء

● المعركةُ من اجل الدفاع عن اللغة الفرنسية يُنظر إليها أحياناً كمعركة خلفية متهمة بالحنين إلى إرادة الهمينة. لكن نراك على العكس تقدّر أن هذه المعركة لا تنفصل عن المعركة من أجل التعدد اللغوي، لماذا تُرى؟

– خيرُ دليل لديّ على أن الأمر ليس له أية صلة بأي مشروع قائم على الهيمنة أو الإستعمار الجديد، أنَّ الفرنكوفونيةَ – هذه المنظمة من الدول التي تشترك في اقتسام الفرنسية، والتي تضم نحو خمسين بلداً – مؤسسةٌ من إنتاج أجنبي، أسسها رؤساء دول مرموقونَ، أمثال الكاتب والرئيس السينغالي السابق ليوبولد سنغور، والرئيس التونسي الحبيب بورقيبة، والأمير سيهانوك أمير كمبوديا، وحماني ديوري رئيس النيجر، ورئيس لبنان المسيحي شارل الحلو، الذين حققوا ميلاد الفرنكوفونية في الستينيات. لقد رأوا في هذه المؤسسة وسيلة للدفاع عن فوارقهم واختلافاتهم، وفرصة لتنمية

علاقاتهم المشتركة.

ومـع ذلـك فمعظم هـؤلاء حاربوا فرنسا الإستعمارية، وبالأسلحة نفسها التي أخذوها من المدارس الفرنسية، أي لغتها وثقافتها. لكن لمجرد أن صارت فرنسا لا تملك الوسائل لبناء إمبراطورية، مما جعلها تفاوض إستقلال هذه البلدان، ظلت نخبُها ليس فقط شغوفة بفرنسا وبثقافتها، بل وصارت أيضاً طالبة للغة الفرنسية ومدافعة عنها. وأدرك الفرنسيون تدريجياً أنهم مؤتَمَنُون على هذه اللغة وليسوا مالكين لها فقط. واليوم أيضاً ما زالت البلدان الفرنكوفونية هي رأس الحربة في هذه الحركة لصالح الفرنسية.

أما عن قضية كون أن المعركة من أجل الفرنسية قضية تخدم التعدد اللغوي أقول إنه إذا كان الدليل على ذلك دليلا قائماً بالفعل من خلال المؤسسة الفرنكوفونية، وهو أن اللغة قادرة على أن تقدم خياراً آخر عن الأنجلو سكسونية، تكون الفرنكوفونية من هنا قد قدمت شهادتها بالنيابة عن اللغات الأخرى. وهذه اللغات لا يمكن إلا أن تستفيد من مطالب الفرنسية لصالح التعددية اللغوية.

اللغة الفرنسية مؤهلة أكثر من غيرها لخوض معركة الافضلية في التخاطب

● **اللغة الفرنسية تبدو أيضاً مؤهلة أكثر من غيرها لخوض هذه المعركة لأنها تتمتع بتقليد نوعي كلغة عالمية وهو ما يعتبر نوعاً من الحظ التاريخي...**

– إذا كانت فرنسا اليوم قادرة على إقناع الآخرين بوضع لغتها في خدمة العالم كلغة للإيلاف، فذاك لأنها واحدة من أندر البلدان، إلى جانب الأسبانية والبرتغالية، التي عرفت لغاتها فترات من الإشعاع الدولي.

● **نراك في مجال البناء الأوروبي تدافع وتناصر ترقية تعدّد اللغات التي يؤيدها ٧٨٪ من الفرنسيين. في كتابك "الطفل ثنائي اللغة" نراك تحث على التعليم المبكر للغة أوروبية ثانية في المدارس، ما هي مزايا مثل هذا الإجراء؟**

– أوّلا، تعليمُ اللغات مدرسةٌ رائعة لبناء العلاقة بالآخرين، والتفتح عليهم. ويتيح هذا التعليم للطفل أيضا التعرف أكثر على لغة الآخر واستيعابها. إن تعليم لغة أوروبية منذ الحضانة أو المدرسة الإبتدائية – بغض النظر عن اللغة الإنجليزية التي يجعل وضعُها شبه الرسمي كلغة عالمية، البعضَ يعزفون عن تعلم لغات أخرى- يهدف إلى ترقية معرفة ثلاث لغات وتفادي المواجهة البائسة ما بين الإنجليزية واللغات الوطنية. هذه الفكرة، على المدى البعيد، لا يمكن تصورها إلا على الصعيد الأوروبي، وهي تقتضي بالطبع، التشاور والتحاور ما بين وزارات التربية المعنية من أجل العمل على تبادل مكثف للمدرسين. لكن العملية تحتاج إلى وقت طويل، لأنها تطرح مشاكل عملية عديدة.

وأنا في الحقيقة، وكما يرى معظم المثقفين، غير راض عمّا تحقق لحد الآن، لأننا مع الأسف،لم نبدأ من البداية، أي بالثقافة، من أجل بناء أوروبا التي تتمتع بتجانس تاريخي بديهي. وفي هذا الصدد فإن الموقف الذي تبنته أوروبا والذي تدعمه فرنسا لصالح الإستثناء اللغوي خلال مفاوضات الجات الأخيرة، موقف ذو دلالة إذ يشير إلى الأهمية الخاصة التي يوليها الأوروبيون للثقافة، هذه الثقافة التي لا يريدونها مجرد سلعة تافهة.

● **مجلة لابيل فرانس Label France مقروءةٌ من قبل الفرنكوفونيين، وأيضا من قبل الفرنكوفيليين في العالم اجمع، من اجل تعلّم اللغة الفرنسية ولا سيما في شبكة الرابطات الفرنسية. أي ذرائع تتذرع بها أوّلا لتحثّ الناس على تعلّم الفرنسية اليوم؟**

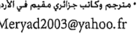
– لن أذكر حتى الذرائع الكلاسيكية، التي تعتبر ذرائع نخبوية (الوصول إلى أدب كبير وإلى إنتاج فني غزير) والتي تظل ذرائع قوية، لكنْ أذكر فقط إمكانية أن يذهب الفرنكوفوني إلى خمسين بلداً في العالم تتمتع بغنىً ثقافي واقتصادي وسياسي كبير، وكذلك إمكانية المجيء إلى فرنسا للمشاركة في حياة رابع قوة إقتصادية في العالم.

● **أنت تعتقد إذن أنه ما زال للفرنسية مستقبل زاهرٌ أمامها؟**

– لو لم أكن أؤمن بهذه الحقيقة لما كنتُ كتبتُ كلّ هذا الكمّ من المؤلفات.

Claude Hagège

Le français, histoire d'un combat



* مترجم وكاتب جزائري مقيم في الأردن

Meryad2003@yahoo.fr

كيف يحكي الخيال الخيال

د. زهور كرام *

إذا كانت مجموعة من الطروحات النقدية العربية التي سعت إلى إدراك زمن تشكل الجنس الروائي في الثقافة العربية، قد راهنت - في غالب الأحيان - على التفسير التاريخي الذي بمقتضاه أرجعت سياق نشأة الرواية العربية إلى سياق التكون الروائي الغربي في علاقته بالطبقة البورجوازية. والمسألة إن كانت مشروعة في إطار التعبير من خلال جنس أدبي ارتبط في نشأة منطقه الفني والفلسفي بتطورات اللحظة التاريخية والفلسفية البورجوازية في أوروبا، فإن التجربة على مستوى ممارسة مرجعيات التشكل النصي الروائي العربي، تبقى - إلى حد ما - مرتبطة من جانب بخلفية التراث السردي العربي،

ومن جانب آخرتبقى ذات علاقة بحالة الوعي التي كان عليها المبدع العربي وهو ينتج شكلا سرديا مختلفا عن المقامة. بمعنى أنه كان ينتج الشكل الروائي في معارضة مع الشكل العربي المألوف،فعملية الإنتاج تتم في علاقة مع النماذج التي يستوعبها المتخيل. ولهذا، جاء النموذج الروائي العربي في تشكله النصي مرتبطا بالمنشأ السردي التراثي، خاصة في اعتماد مبدأ الحكي من الخيال كما نجد في ألف ليلة وليلة. وبالعودة إلى مجموعة من النصوص الروائية الأولى العربية نلامس هذا البعد الذي يؤسس للسرد الروائي، غير أن الرواية العربية عرفت عنصرا مهما في حالتها التأسيسية، وذلك لكونها شهدت تحررا من هذا المنشأ بالانخراط المرن في سياق التحولات الاجتماعية التي كانت البلدان العربية قد بدأت تشهدها وهي تحاول أن تدخل زمن المدينة وذلك من داخل الفعل الروائي.

ولعل ما يشجع مثل هذا التخريج، هو ما نشاهده في واقع الرواية العربية الآن من تعمق في مستوى التجريب الذي يشخص حالتها السياقية في علاقتها بمتخيلها العربي، وأيضا في علاقتها بأسئلتها الخاصة والتي تعبر عن مستويات التحول التي يعرفها واقع البلدان العربية.

عندما ننظر إلى مختلف الروايات العربية التي تصدر خاصة منذ العقد التسعيني من القرن العشرين إلى يومنا هذا، سنلاحظ أنها روايات تؤصل لتجربة الرواية العربية انطلاقا من المتخيل العربي، وأيضا من واقع الإبداعية العربية التي بدأت تتميز بالتحرر من المؤسسات والسلط المفاهيمية. ولهذا وجدت في جنس الرواية أكبر مساحة للتعبير عن الحالة العربية ثم الحالة الروائية العربية.

لهذا، يمكن التفكير في الرواية العربية من خلال البعد الإنتاجي النصي الذي يكشف عن لحظة الوعي الروائي العربي في علاقته بنصوص الذاكرة. ولعل بعض النصوص الصادرة مؤخرا تعبر عن هذه الإنتاجية التي تتحقق داخل النص من خلال الصوغ الفسيفسائي لنصوص ولغات وأصوات وأساليب وأفكار قادمة من الذاكرة التراثية لكنها تعيش حالة التكون المتجدد في علاقة مع الأسئلة الاجتماعية الراهنة.

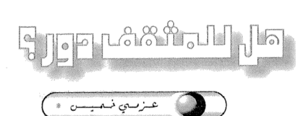
من بين النصوص الروائية التي صدرت مؤخرا في المشهد المغربي وعبرت عن كون الرواية هي حالة إنتاجية عبر مجموعة من النصوص واللغات والحوارات رواية الكاتب المغربي " سعيد علوش" والتي تحمل ثلاثة عناوين،" تاسانو ابن الشمس ملعون القارات" (٢٠٠٧) مع إشارة إلى تجنيسها ضمن تعيين أجناسي جديد " رواية الرواية" وإعلان الحكاية قبل النص. مما جعل السرد يدخل تجربة حكي الخيال للخيال.

وأيضا رواية " المشرط" للكاتب التونسي" كمال الرياحي" الصادرة سنة ٢٠٠٦ . إلى جانب نصوص أخرى تؤكد فكرة كون الرواية تتأسس نصيا من خلال العلاقة الإنتاجية بين النصوص واللغات والحكايات التي تؤثث متخيل الكاتب، وبين أسئلة الواقع الراهن. مما ينتج حالة روائية تتعالق فيها نصوص الذاكرة التي تنسحب من سياقها التأليفي، وتدخل مجال النص الروائي، ليعاد إنتاجها وفق نظام السرد الذي يخلق منها إمكانيات دلالية مفتوحة ليس فقط على إنتاج معرفة حول المتخيل الجماعي، وإنما أيضا إنتاج معرفة حول الواقع.

لا شك أن هذا الوضع الذي تقوم عليه الرواية العربية راهنا، يدعو إلى إعادة النظر في تلك الطروحات النقدية التي حاولت إلى وقت قريب، أن تبحث في زمن التشكل الروائي العربي باعتماد أسئلة تاريخية تفسيرية تبريرية وأجوبة جاهزة، وهي بذلك تكون قد فوتت على الرواية العربية فرصة تطوير النقد الروائي بوصفه لحظة للتفكير في بناء النص .

* أكاديمية وناقدة وروائية من المغرب
gourram-z@yahoo.fr





عزمي خميس *

•ما هو دور المثقف؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال، من المفترض أن نسأل ما الذي يملكه المثقف، وما الذي يمكن أن يعطيه للآخرين؟

والجواب واضح. فالمثقف لا يملك غير عقله وقلبه وما يدور فيهما من أفكار ومشاعر، ووجهات نظر وأحاسيس وآراء وانفعالات.

وعصارة تفكيره، ونفثات عواطفه وما يتجلى عنها هو الذي يعطيه للآخرين، على شكل كتابٍ فكري، أو رواية، أو قصة، أو قصيدة أو لوحة فنّية، أو مسرحية، أو قطعة موسيقية.

ما يقوله المثقف عبر إبداعه هو الذي يؤثر في الآخرين، ويغيّر قناعاتهم ويُحرك مشاعرهم ويُوجّه عواطفهم وتفكيرهم وجهة معينة.

وهذا هو الدور الذي يمكن أن يلعبه المثقف على اختلاف تخصصات المثقفين وتنوعها. لكن هذا الدور يحتاج إلى أدوات لممارسته وتنفيذه وإيصاله للآخرين، وهذه الأدوات -للأسف- ليست ملك المثقف. بل تملكها أطراف أخرى؛ قد لا تكون على علاقة بالمثقف ولا بالثقافة.

ما يقوله المثقف عبر الكتاب يحتاج إلى دار للنشر تعمل على توزيعه على أوسع نطاق، ويحتاج إلى ترويج ومراجعة من قبل الصحف ووسائل الإعلام المختلفة لتنبيه الناس له وحثهم على قراءته.

وما يقوله المثقف عبر كلمات الأغنية يحتاج إلى ملحن ومطرب، وشركة إنتاج فني تتبنّى الأغنية وكلماتها ومطربها وملحنها، وتنتجها وتُوزعها على الإذاعات والفضائيات وتطرحها في الأسواق على شكل أشرطة وأقراص مدمجة. وما يقوله عبر الدراسة أو المقالة يحتاج إلى مجلة أو صحيفة تنشره، وما يقوله عبر المسرحية يحتاج إلى فرقة لتقديمه، ومسرح لعرضه، وكذلك ما يقوله عبر اللوحة، أو المنحوتة أو الموسيقى...

في الخمسينيات والستينيات لعب المثقفون بشكل عام أدواراً هائلة، بغض النظر عما قالوه، وصاغوا عقول الملايين ووجدانهم عبر الكتب والأغاني والأفلام والمسرحيات، والمجلات. أجيال بأكملها تمت برمجة أفكارها ومشاعرها وأذواقها عبر الكتب والمجلات والإذاعات والسينما.

لقد لعب محمد حسنين هيكل دوراً هائلاً ولكن عبر الأهرام، وعبر إذاعة صوت العرب. ولعب عبد الرحمن الأبنودي، وصلاح جاهين، وعبد الوهاب محمد، ومأمون الشناوي، وإسماعيل الحبروك أدواراً مؤثرة في صياغة المشاعر وتأجيجها وصبّها في قوالب معينة عبر كلمات أغانيهم، ولكن ذلك لم يكن ليتم لولا حنجرة أم كلثوم، وصوت عبد الحليم حافظ، ونجاة الصغيرة، وفايزة أحمد، وشركات الفن، والأسطوانات والإذاعات.

ولعب يوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس، ونجيب محفوظ، وأمين يوسف غراب، وعبد الحليم عبد الله، أدوارهم أيضاً، ولكن عبر دور النشر، ومن بعدها شركات الإنتاج السينمائي، وإبداعات يوسف شاهين، وهنري بركات، وحسن الإمام، وصلاح أبو سيف، وغيرهم من المخرجين، وأداء محمود المليجي، ورشدي أباظة، وشكري سرحان، وعبد الوارث عسر، وزكي رستم وباقي الممثلين في تلك الحقبة.

يضاف إلى هذه الأدوات التي كانت متاحة للمثقف أداة أخرى مهمة في تلك المرحلة، هي الأحزاب التي لعبت دورها في صياغة القناعات الفكرية والسياسية لجماهيرها، وروّجت بين أعضائها فكراً وأدباً وفناً يتلاءم مع توجهاتها.

كل تلك الأدوات كانت ضرورية ومهمة ولا غنى عنها كي يتمكن المثقف من لعب دوره في المجتمع، والمساهمة في قضاياه السياسية والاجتماعية والفكرية. وبدون تلك الأدوات ما كان لأي مثقف أن يلعب أي دور.

في وقتنا هذا لم يختلف دور المثقف عن دوره في أي زمان ومكان لكن الأدوات اللازمة للعب هذا الدور في عصرنا هذا أكثر صعوبة، وأكثر تعقيداً، وأكثر كلفة.

فكما اختفت بعض الأدوات كالأحزاب المؤثرة، ظهرت أدوات جديدة كالفضائيات، وشبكات الانترنت بمواقعها المتعددة، وشركات الإنتاج الكبرى، والإذاعات المحلية.

ولضخامة هذه الأدوات وتكاليفها الباهظة أصبحت الكلمة الأولى فيها للمنطق التجاري وحسابات الربح والخسارة وآليات التسويق والترويج والجذب، وأصبحت حاجتها للمثقف (كاتباً كان أم م محكومة بذلك المنطق.

من هنا أصبح دور المثقف -في الغالب الأعم- مرهوناً بإرادات الآخرين، ومرهوناً بحسابات لا علاقة لها بالثقافة ولا بالفكر ولا بالأدب ولا بالفن.

لا ملامة على المثقف، فهو لا يملك سوى عقله وما يدور فيه، وقلبه وما يمور فيه.

---

* كاتب أردني
azmikhamis46@hotmail.com

"طلع الغريب"
بحثا عن زخة ضوء واهمة

احميده الصولي *

تصاغ القصيدة في ديوان "طلع الغريب" للشاعر التونسي محمد الطاهر الحضري، من فكرة مسبقة تتنزّل في لغة ذات ثراء وأبعاد تعبيرية بليغة، وإيقاع عروضي سليم، وتنضج حاملة دلالات بعضها جد واضحة، برغم جهود التخفي التي يمليها السياق العلائقي بين الشاعر ومن يتوجه إليهم بخطابه الذي صهده أوار الأحاسيس. تنفعل في ذاته الحالات وتفرز ما يجعل شغاف روحه تتقلب على نار الواقع. وما أن تمرَّ حتى تصبح كل مكونات جهاز الإحساس عنده ملتهبة تصهر الحالات المتراكمة والمتزاحمة.

برغم برود محيطها القاتل، فتتوقف ماكينة تذويب الروح لتنزل الكلمات ضمن صياغتها التي أمامنا. لعله يستمد لغة شعره من مدونة الشعر الكلاسيكي محتميا بها مما تردى فيه كثير من الشعر الحديث، من تخل عن اللغة والعروض والإيقاع وابتذال الصورة الفنية واستهانة بكل مقومات القصيدة، باعتبار الشعر ديوان العرب، وبالتالي يمثل إحدى مرتكزات الشخصية العربية عموما، تلك التي لا يمكن التغاضي عن أي انتهاك لها.

لقد كان الشعر، ولا يزال جانب كبير فيه، تسجيلا لوقائع، وتثبيتا لأحداث قد لا تمحي من الذاكرة بسهولة، وبعضه كان تأكيدا لحالات شديدة الدرامية. ويأتي التسجيل في صور توحي بأشياء قد لا يحددها الشاعر أحيانا، تقتحم عليه عنوة لحظات صفائه النفسي والإبداعي، حيث تتداخل الفكرة مع الحالة مع الصورة، فتأتي القصيدة بالرغم منه تخدم فكرة أو غرضا بحسب تجربة المتلقي. أما في هذا الديوان فاعتقادنا أن الشاعر لم يعط الحالة الشعرية وقتا كافيا لتنضج وتنزل في ثوب إبداعي صرف، تحتل داخله الأفكار مواقع في شكل صور تعبيرية تمتزج فيها العبرة بالوقائع بالخيال، إيحاء وليس وصفا أو سردا.

يتضمن "طلع الغريب"، وهو ديوانه الثالث، أربعين نصا شعريا توزعت مع المقدمة والإهداء على ١٧٠ صفحة من الحجم المتوسط، أصدرها على نفقته، وقدمها الأستاذ المنجي الشملي. وكما جاء في تقديم هذا الأخير: هذا الديوان ثالث ثلاثة، فهو مسبوق بديوانين اثنين، الأول عنوانه "النخل إذ يشهق" صدر في طبعته الأولى سنة ١٩٨٤ والشاعر قد بلغ الثلاثين من العمر أو تجاوزها قليلا، وصدر في طبعته الثانية سنة ٢٠٠٢. والثاني بعنوان "عذاق الأربعين" صدر في طبعته الأولى سنة ٢٠٠٢. علما بأن الشاعر تجاوز الخمسين من العمر، وبذلك تكون الحصيلة متوسطة عموما.

الشاعر بين مرحلتين

محيِّر أمر الشاعر محمد الطاهر الحضري، فقد بدأ مسيرته الشعرية بمجموعة تتوفر على نصيب كبير من التحديث، معلنا عن تفتق موهبة إبداعية ربما تكون انعراجة في عالم الإبداع الشعري، لكنها لم تترك لنا فرصة كافية للتحليق كثيرا، لكأنما تدعونا إلى مزيد التشبث بالأرضي المعيش، وبالتالي فما تتناوله القصيدة لا يصح أن يكون غير الذي يعيشه الشاعر ومَن حوله. يقول في مطلع مجموعته الأولى "النخل إذ يشهق" (قصيدة بعنوان: إليك) مخاطبا قارئ شعره:

كبدي، على طبق
وقد أرضعته فرحي وأوجاعي
وأتربة، حجاره.
تلقاه مرًّا؟ ربما ! هذا دمي
وغدا يجيء البرء من تلك المراره.
في كل حرف – حين تلقاني-
على مهل أضمك، مثلما ترجو،
وعبر عناقنا
تلد العواصف حرة
تذري مواعيد البشاره.

ثم استأنف مسيرته بشعر يميل أغلبه إلى الواقعية التعبيرية، وينصب على الأغراض الحياتية بأسلوب مباشر أحيانا

؛ لكأنما يسجل فيه ردود فعله تجاه ما يعترضه في حياته من تناقضات. فقد جاء الديوانان الثاني والثالث مفعمين بألوان العتاب والرفض والتصدي أحيانا لممارسات كان لا يعتقد في وجودها ربما، وإذا هي تحاصره، وتسد عليه منافذ الهواء، وممَّن؟ من الذين هم أقرب الناس إليه، أو الذين أسدى لهم من الجميل ما أثقل كاهله، وكان الرد عقوقا ونكران جميل. ولعل ذلك من أهم الأسباب التي جعلت شعره ينحو هذا المنحى الواقعي. ليس في ذلك ما يعيب قطعا، لكنه بذلك يراوغ أفق انتظار قارئ ديوانه الأول ويتجه به إلى حيث لم يكن يتصور. يقول في قصيدة من ديوانه الثاني "عذاق الأربعين":

برغم الذي كان مني، ومنهم
برغم الذي قيل عني، وعنهم
أنا ها هنا واقف يا بلادي
وبي ضعف ما كان من عشق أرضي
ومن صون عرضي
ومن حب كل الحفايا العرايا
وما زال ينبت في راحتيّ الربيع
وانثره في الثنايا...

في قصائد الحضري، ثمة انسيابية يعتقد كل من يقرأها أنها في متناوله، لكن التجربة تبقى حكما يؤيد أو ينفي ذلك، إذ ليس ما بدا سهلا هو كذلك. قد يخطر في بال البعض أن الشاعر يبالغ أحيانا في التصعيد الدرامي للحالات، لكن السياق يشي بأكثر مما في النص، ويحيل على براكين لو تندلع لاحترق الورق وما يحوطه.

يتدخل عامل اللغة، في أغلب قصائده، سواء لعرض أو وصف أو لتصعيد درامية بعض المظاهر أو السلوكيات، ويخرج من الموقف في حالة تماه مع المناخ الشعري ومن خلاله النظام العلائقي، منسجما مع ما أفضى إليه السياق اللغوي، الأمر الذي يؤكد أن الشاعر مشدود بقوة إلى قصيدة الغرض، وإذا تجاوزها فقصيدة الفكرة هي البديل عنها. يأتي ذلك وسط تحكم في اللغة والعروض وثراء في الأفكار وسلاسة في التعبير ومرونة في اختيار العبارات الدالة وانسيابية ملحوظة.

ففي قصيدة "لأنا عرب" يحاول الشاعر رصد كل العناصر المتعلقة بالهوية، وخاصة أسباب الضعف التي أهمها الخذلان. وقد أجاد الإحاطة بالغرض إلى حد ما، لكن في حدود الفكر والموضوعية، وفي غياب للشعر أو يكاد. وهنا يتأكد أن جانبا من شعره هو شعر لغة لا مجال فيه لاستقراءات عميقة إلا بالقدر الذي يواجهه هو - كأحد الأعباء التي تلقى على كاهله وهي عديدة - ويتعذر عليه الإصداع به لسبب أو لآخر.

يعتمد الشاعر إذن على سرد الوقائع وتكثيف الأفكار وتعميق الشعور بالحالات عبر تصويرها، خاصة غير الظاهرة منها أو حتى التي ليس صعبا إدراكها. وهذا أسلوب اتبعه الشعراء من قبل، مما يجعل تكرار بعضها ممكنا بل لا يسلم منها أحد. وقد قال علي بن أبي طالب: "لولا أن الكلام يعاد لنفد". ويبقى تكرار أساليب التعبير عن الحالات والمواقف وغيرها مرتبطا بمستوى توظيفه وكيفية جعله منسجما مع السياق الخاص بالقصيدة، حتى لكأنه خاص بها وحدها.

ديوان شعر أم ركح؟

المتأمل في أطوار هذا الديوان يخاله ركحا تتوالى فيه الأحداث والمشكلات وتتأزم الحالات حتى تبلغ الذروة، ولكن الانفراج قليل. فهو يتوزع إلى ستة مشاهد يسعى من خلالها إلى اختزال الحالات المتقاربة في فضاء يجعل السياق العام محتوى لكل ما يدرج في قصائد ذلك المشهد. وهو بذلك يعيدنا إلى الشعر الواقعي وإلى القصيدة التعبيرية المتضمنة مواقف وتحليلات وشواهد ومقارنات وما إلى ذلك. وهو يتوسل بالتاريخ تارة وبالحاضر حينا آخر، منتقيا منهما أسماء وأحداثا يسقطها على همومه التي يعمل على استدراجنا للتورط معه في تبنيها، برغم ما يخصه منها وحده. وفيما يلي مشاهد الديوان وهي:

المشهد الأول: "في البدء"، وبه قصيدة واحدة بعنوان "إليها" (ص: ١١)، إذ يعلن من خلال القصيدة التي يبدو أنه يخاطبها، ما يكابده من المعاناة والكر والفر، حال تشكلها أو مخاضها، أي قبل أن تنزل على الورق. يقول:

أظل لعشرين يوما، لخمسين يوما،
لميئين يوما، انضّدُ ذاكرتي وطقوسي
الملم أشتات رسمي
اخاتلها، ثم أرفضها، ثم.. أهرب منها
اخاف البياض الرهيب
واخشى افتضاحي وعريي

وتقوده المعاناة إلى فجاج الحيرة، كيف يتسنّى له التموقع في أشطارها أو أبياتها، بعد أن يكابد من أجل أن لا يظهر منها غير الذي لا يجلب له المتاعب. ويختمها هكذا:

وحين اختماري،
وما عاد ثمة من سالك او خلاص
افيء إلى ندمائي الخماص
....

تماما كما الخالق المتعالي.

المشهد الثاني: "لذات أوجاعها والقصيد"، ويضم هذا المشهد القصائد التالية "قاف ولام، غربة ١ متدرجا إلى غربة ٦، بيتان، من يوميات صدإ، أوَهكذا؟" ومحل شاهده فيه ابن الفارض إذ يقول:

ولولا زفيري أغرقتني أدمعي ولولا دموعي أحرقتني زفراتي (ص: ١٥)

يبدو هذا المشهد مشحونا حد الانفجار، حيث يستعرض فيه الشاعر جانبا من علاقاته الاجتماعية، فيأتي خطابه كأنما يبرر وجوده بين الآخرين. يلجأ فيه إلى المباشرة والتوضيح والتعليل بهدف دفع ظلم الآخرين. تماما مثل المتهم بوجوده، وعليه أن يدافع عن نفسه في قضية لا يعرف عنها شيئا، كما في "المحاكمة" لفرنز كافكا. مما يقول في قصيدته "قاف ولام":

من أين يبتدئ الكلام؟
والحمل أثقل يا كرام
فأنا حبيس ثلاثة
قلب وجيب والتزام

فقلبه موزع بين ذوات الحسن من جهة وفعل الخيرات وعون الفقير ونصرة المظلوم من أخرى. أما الجيب:

والجيب ما في الجيب غير الجيب، يغمره السلام
جيبي جيوب الناس أعطيها، ولا شكر يرام

والالتزام سر قضيته كما يقول، وفيه تبرز علته التي تلازمه في حله وترحاله.

عجبا له، حلٌ لبعض الناس ما عني حرام
يستهدمون وابتني،
وافي، ولو دوني الحمام

في حين يمارس سواه أشكال النذالة ويلبس الأقنعة ولا يتورع في إيتاء أي من المنكرات حتى التي تعتبر خيانة لدى بعض المتتبعين خطاهم. من ذلك:

ولقد اباحوا للأنا
كل الذي يأبى الشهام
ولذا همو عبروا وهم
رمز الرجولة، والعظام
وانا وصنوي في الأواخر شأننا قاف ولام

يوحي سياق القصيدة بأن مجالا للتنافس واسع، يلجأ فيه كل من المتنافسين إلى ما يوصله إلى الهدف. لكن حين يكون مجال التنافس يقتضي النبل والمروءة والتضحية يمارس الآخرون عكسها تماما مع ذلك فهم الفائزون. لذلك ينهي قصيدته كما يلي:

ما كنت بالشكّاء لكن
قد تكسرت السهام.



وفي قصائده القصيرة بعنوان غربة١ إلى غربة٦، يلوح ضجيج الأعماق من خلال محاولاته كتمانه، ولا تظهر حتى الشكوى من خلال الكلمات:

انا غُربي تقاسمني فراش النوم،
والإفطار والأصحاب،
تجثو فوق مكتبتي
ويغيم الأمر في عينيه وفي إدراكه:
غربي العديدة والأنا
فرعان أم أصلان أم صنوان أم ضدان
أم نفس الشجن؟
أم أنني جمع يفرِّده الزمن؟

ولعل في "غربة ٢" بعض ما كان سببا في هذه المعاناة:

وحدي، وما في الدار غير الدار
بل جُدر وأبواب، وسقف من دوار.

هذا السياق يفضي – تلميحا وتصريحا – إلى وضع ربما يكون جزءا من واقع يعيشه الشاعر، وحدة وكآبة تحولتا مع غيرهما إلى مجموعة من الغرب التي تعرضنا إلى بعضها.

يبقى أن نشير إلى قصيدته "أوهكذا... !" باعتبارها تلخص جانبا مهما من معاناته مع الطموح والخيبات والخذلان وخوف السقوط.

المشهد الثالث: "للوطن والهوية"، ويضم القصائد التالية:"حب في صيغة الجمع"، "توزر" وهي مسقط رأسه، "هولاكو"، "كتابة أولى لدرس العراق"، "السوق الجديد"، "روّاد" والأخيرتان بلدتان عمل فيهما ضمن مهامه. ويدعو أبا الطيب المتنبي ليتبوّأ موقعه في مقدمته ببيتين يقول فيهما:

أنا من جميع الناس أطيب منزلا وأسـرُّ راحلة وأربح متجـرا

زحل على أن الكواكب قومه

لو كان منك لكان أطيب معشرا (ص: ٤٧)

يتدرج الشاعر في هذا المشهد من قصيدته "حب في صيغة الجمع" من تقديس الوطن كأقدس قيمة يتوج بها هامة فخاره، إلى موطن ولادته مدينة "توزر" ليصل إلى حالة الطغيان والجبروت التي يقدمها في رمز "هولاكو" ومنها إلى العراق في قصيدة "كتابة أولى لدرس العراق". يقول في قصيدة "هولاكو":

يقول الناس هولاكو

فلا عدل ولا مُثل

ولا شعب ولا دول

ولا أم وما ولدت

ولا نفس وما كسبت

ولا لا شيء إلاه

لكنه يحاول التعمق في وعي هولاكو وأهدافه البعيدة والقريبة، مستكشفا موقعنا كعرب ومسلمين فيه، فإذا الجميع "لاشـيء". ويحملنا تتبعات ما يأتي الجبروت، فالتشرذم والخوف وإعاقة الطموح وعبادة الذات والمكابرة كلها جزء من الأسباب التي جعلتنا "لعبا" لديه إذا لم نكن في وهمه "كذبة" أصلا:

يقول الناس هولاكو

ومن نحن؟ ما الإسلام؟ ما العرب؟

أحقا كلهم لعب؟

أحقا كلهم كذب؟

أما يكفي؟ أما تكفيهم الخطب؟

أما يكفي؟ أما تعبوا؟

وينتهي إلى أننا نحن صنعنا هولاكو وأننا نحن هولاكو ليسأل:

فهل يكفي الذي حاكوا؟

ومن ضمن تدرجه المنطقي ينتقل إلى قصيدة "كتابة أولى من درس العراق". فمن منطق الجبروت وأسباب وجوده وقوته، ينتقل إلى بعض أفعاله، فيكون العراق هو التطبيق الفعلي المثالي لرغبة الجبروت في البناء، ليكون أكثر دلالة وتأكيدا على إسهامه في رفاهة الانسانية وتمتعها بحق العيش وممارسة الديمقراطية. فهل هناك من حقد أكثر من إلغاء دولة وإفناء شعب بسبب كذبة لا يصدقها حتى الكاذب نفسه؟ أين القانون الدولي؟ وأين منظمة الأمم المتحدة ومنظمات حقوق الإنسان؟ وأين اتفاقيات الدفاع المشترك بين العرب وبين المسلمين الخ..؟ تم ذلك استنادا إلى قانون الغاب وحده. ولما كان ذلك كذلك، يسلم الشاعر بالأمر الواقع، ولا يعبأ بكل ما حفظت الذاكرة عن الشهامة ونجدة المظلوم والشرف العربي الخ.. ليسأل ضمير العراق:

وكان الذي كان

أمن فلق كي يقول لنا

كيف يُهزم جيش بحجم التحدي

وفي ساعتين؟

وكيف؟ وكيف؟ وكيف؟ وكيف؟ !!

وكيف تسافر بغداد، تسرق منا دماء القصيدة؟

وتدخلنا قاعة الدرس، كي نتهجّى حروف الوجيعة:

- عين الفجيعة
- راء الخديعة
- باء النفاق؟

المشهد الرابع: "للقلب حالاته والقوافي" وضمنه القصائد "روحان لي"، "حسناء"، "سنِن القبيلة"، "كلام"، "حرام"، "جربتُ فيك براءتي"، "لك، والرياح لواقح"، "اعتذار". وهل أحق من قيس بن الملوح ليقوم على بوابته وهو ينشد:

لقد شفّ هذا القلب أن ليس بارحا

له شجن ما يستطاعُ قريبُ

فلا النفس تخليها الأعادي فتشتفي

ولا النفس عما لا تنال، تطيب (ص: ١٠١)

ولم تسلم حالات القلب أيضا من نهش الأسئلة المحيرة، ويرفض الشاعر الاكتفاء بالكلام قيمة خالدة في حياتنا العربية تجاه القضايا المصيرية المشتركة، وخاصة منها حالة الهوان والخنوع والتواكل، داعيا الجميع إلى المرور نحو الفعل:

سئمنا الكلام

فمنذ ابن رشد ونحن نعلق أحلامنا

كل أعمالنا، كل خيباتنا والتحدي،

على مشجب من فصيح الكلام.

كفانا كلاما، وهذي يدي، وهذا جناحي..

المشهد الخامس: "وللروح تجلياتها" وفيه المقطوعات القصيرة التالية "يا كريم"، "يا عفو"، "يا عطوف"، "يا غني"، "يا عظيم"، "يا رحمان"، "يا عليم" وقصيدة "سلام" التي قرأها على قبر المصطفى (صلعم) عند حجه. وأوكل بوابة هذا المشهد إلى ابن الفارض أيضا حيث يفتتحه بـ:

أهلا بما لم تكن أهلا لموقعه

قول المبشر بعد اليأس بالفرج

لك البشارة، فاخلع ما عليك فقد ذُكرْتَ ثَمّ على ما فيك من عوج

(ص: ١٤٣)

وفي هذا المشهد يلوذ بأسماء الله الحسنى راجيا مساعدته على تجاوز محنه، فهو القدير الذي لا يخيب رجاء من قصده.

المشهد السادس: "قد نلتقي"، ولم يدعُ إليه أيا كان، ليجيز الدخول إليه، باعتباره مؤجلا وعليه أن يبقى في انتظار الذي يأتي. وبه قصيدة واحدة بعنوان "وبعد" يفتتحها هكذا:

لكل الذين أفادوا

من الضربات التي أوجعتني.

لكل الذين أقاموا دعاواهم فوق جرحي

ليختمها بشكرهم على ما تعلمه من الصبر والمكابدة في تحمل ذلك، حتى قوي عوده وأصبح بإمكانه احتمال ما لا يحتمل في نظرهم:

شكرا لهم، ألف شكر

بهم صرت أقوى وأمضى وأحسن حالا

وصبري على الضيم أصبح لو يدركون

يعب المحيطات

يذرو الجبال

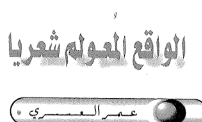
وبعد... يحسن بنا هنا أن نذكر بأن المباشرة في الشعر تفقده الكثير من قوته وتحد من الغوص عميقا في رؤى الشاعر. كما أن تحويل الشعر إلى مدونة تسجل فيها مختلف أحواله الحياتية في ثوب حكائي يحاول الشاعر من خلاله توريط القارئ في تبني سياقات قد يكون بعضها شديد الخصوصية ليس من وظائف الشعر في شيء. فما يهم المتلقي هو الصورة الشعرية بالأساس، وهذه قد تكون في أخص خصوصيات الشاعر الذي يجيد دفع المتلقي إلى تبنيها خارج المنطق والمعقول في الحالات المباشرة. فللشعر منطقه ومعقوله اللذين يصاغان في حلل إبداعية قد يظهران فيها متناقضين. فالحالة الشعرية تحلق خارج أي فضاء يمكن وضعه داخل حدود معترف بها من الجميع.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الشاعر محمد الطاهر الحضري يمتلك من أدوات الإبداع الشعري الكثير، يدعمه في ذلك إمكانياته اللغوية وتجربته الحياتية ورصيده الكبير من الاطلاع على تجارب ورؤى تضمنتها مدونتا الفكر والأدب عربيا وعالميا. لذلك فإن إشارتنا إلى إعطاء الحالة الشعرية الوقت الكافي لصياغتها ناضجة معبّأة بالدفق الحسي، فلكي لتنفلت من براثن المباشرة حتى وهي توضع لغرض يستدعي ذلك. فالشعر في بعض متاهاته، سفر في سراديب المجهول والآفاق المظلمة، بحثا عن زخة ضوء يتوهمها الشاعر، ولا يعثر عليها إلا بمساندة "المتلقي الفعال" حسب تعبير هانز روبار ياوس في كتابه: "نحو جمالية للتلقي".

كاريكاتير

بريشة محمد عفت - مصر

الواقع المعولم شعريا



عمر العسري

يتعامل الشعر مع اللغة بمفهومها الكلي؛ أي بوصفها جمعا لمختلف التمظهرات الوجودية للمواد في زمان ومكان معينين، وقد تجاوز الشعر الحديث، وأقصد هنا بعض التجارب الرائدة، الدلالة المباشرة للكلام التي تخضع للنظامين النحوي والمعجمي، وإنما ارتبط بما يدل عليه ذلك الترابط بين المعطى الخارجي والوعي الذاتي والنظرة الكلية للأشياء. فقد غدا الشعر يتعامل مع الأشياء والعناصر كما يتعامل مع اللغة، ويتعامل مع اللغة كما يتعامل مع باقي الموجودات الداخلة في إنيته والمشتركة مع باقي الكائنات، وأصبحت اللغة سلطة لها قدرات سحرية على التغيير واستقصاء الحياة، بل مكنها الشاعر من الحركة والإيماء داخل تجربة عالم الإنسان.

شعر

لعبة لا تمل

محمد الحارثي

في هذا السياق يتجه ديوان "لعبة لا تمل"(١) صوب كتابة تسجيلية تعنى بوصف الحياة اليومية، وخصوصا ما يتصل بالطبائع وعالم الصورة الذي غزا حياة الإنسان. وبين ثنايا هذا الاستقصاء تحضر الرموز والإشارات وهي، في اعتقادنا، حالات تخييلية تتآلف وفق أسلوب شعري أقرب إلى التفصيل.

رصد الشاعر خصائص، لأنه يهدف إلى تكوين رؤية عن الذات وعن الحياة وعن الثقافة، وهذه الرؤية تعتمد على تركيب فني واقعي يُعنى بالمجرى الشبه الطولي للوقائع من خلال التفكير في الحياة بوعي تسجيلي. وخاصية التدقيق في ذكر التفاصيل، هي خاصية سردية غير أن الشاعر أدخلها في إهاب الرؤية الشعرية التي تتقيد بنظام شعري يقوم على التقطيع التركيبي والتمفصل الدلالي، وهما كفيلان أن يطلعانا على طبيعة الرؤية الشعرية الملتزمة بمعطيات التاريخ والمقيدة بالحياة اليومية.

لقد وجدنا في "لعبة لا تمل"، أن هذين المكونين أساسيان في إنتاج محمد الحارثي الذي يحيل على الحياة اليومية بأسلوب شعري، ولكن إلى جانب هذا الحرص على احتواء الحياة الواقعية نجد تقيدا كبيرا بالأعلام التي بصمت التاريخ الأدبي والسياسي والفكري والفني للإنسانية. والديوان في مجموعه يذكرنا بالكتابة القصصية التي تتقاطع إلى حد قريب مع الشعر في كونهما يتأسسان على مفهوم اللحظة؛ هذه الأخيرة تصور اليومي في إطار غير متحلل من التاريخ الشخصي أو العام، وبنفس تكثيفي يعيد رسم الحياة وتصويرها تصويرا إيحائيا تكثر فيه الإشارات الرمزية المتصلة بقيم معينة.

١- البعد التسجيلي

تأتي القيمة التي يكتسبها الديوان من نزوعه إلى إيجاد رابطة بين الحياة اليومية واللغة المسخرة لذلك؛ إذ أن طريقة تصوير الحياة اليومية لا تتوقف على الجانب التركيبي، بل تعكس مقدار انخراط الشاعر في حياته. نجد أن العناصر والأشياء التي أثارها الشاعر غنية بالدلالات. يقول الشاعر:

أصحو أشرب القهوة

ولا أرى الساح

من النافذة

أعبر الحديقة في طريقي إلى المستشفى

لأرى دمي فلجا ما حلا في الأنابيب

يمضون به إلى عين المجهر (ص١١)

نلاحظ أن الفعل الواقعي المصرح به هنا لم يعد محصورا على شخص معين، إذ تجلت روح المشاركة باعتماد الأسلوب التقريري، فالشاعر يسرد حكاية يومه بدءا من لحظة "الصحو" إلى فعل الخروج "أعبر"، غير أن هذا النظام يختل بسبب المأساة: "المستشفى" و"دمي".

والواقع أن هذا الإيحاء المأساوي يشغل حيزا مهما في الديوان، وهو أساسا صور نمطية لكثير من الناس. وكثيرا ما وجدنا مثل هذا التصوير المسهب للحياة اليومية مع ما يتخلل ذلك من رموز وإشارات. يقول الشاعر:

تجلس في مكتبة البيت وحيدا

تجلس لتتأمل الربيع القائظ

في زهرة تعكس نضارتها عينا

قطك الأسود، قطك المتأمل في

الصحن الفارغ زهور الصين.

أنت اليابس كشجرة المانغو المطلة

من النافذة ببقايا الحياة... (ص١٧)

يُسمي الشاعر، في هذا المقطع، الشر برموز دالة كالقط الأسود والزهر الذابل، وهو بذلك يسدد سهمه للحياة مباشرة، ولكنه لا يذهب أبعد من ذلك الموقف بتسمية المعطيات. لقد أراد الشاعر أن يخدم قضية اليومي عن طريق الإخبار والتقرير، ومهما يكن ذلك فإن الأمر محكوم بالوعي الذاتي والرؤية التي تجاوزت الأنا، وسعت إلى دمج الحياتي بالشعري، والمحسوس بالمجرد: وذلك بالتقاط اليومي وتحويره فنيا حتى يوضع موضع تساؤل، لا ندري إلام ستصير الأمور. يقول الشاعر:

لا الفتاة ولا الأحلام

لا المستقبل الماضي كخنجرك المعلق

على الحائط في انتظار الأعياد...

ولا عربة الماضي التي خانها الحصان

قبل الوصول (ص٨٠)

تقوم قراءة الحارثي لليومي، في هذا المقطع، على تركيب خاص يعول على النفي بالمقايسة؛ وذلك بتحريك دفتي الجملة الشعرية (نفي ثم تشبيه ونفي ثم وصل) إذ يقيس المستقبل الماضي بالخنجر الذي تقادم في الحائط، ولا يستعمل إلا لماما في الحياة. وطبيعي جدا عندما نقرأ مثل هذا التركيب نحس ببعض الاسترسال أو الاستطراد، ولكن مرد ذلك أن الشاعر استطاع أن يتطور ولم يبق سجين الواقعية الساذجة، وإنما

> **انطلق الشاعر في سياق رؤيته الكلية من الذاكرة الجماعية لتصوير حالة اجتماعية هي حالة الفقد**

تجاوزها ليدعو إلى واقعية قائمة على الرؤية الكلية.

انطلق الشاعر، في سياق رؤيته الكلية، من الذاكرة الجماعية لتصوير حالة اجتماعية، هي حالة "الفقد"، ومن خلالها نسج وضعية إنسانية باعتبار الأولى شاهدة على الثانية، وأيضا ليُطلعنا على هذا اليومي بشعر أقرب إلى السرد مصورا الأشياء ليس لذاتها وإنما لكونها تشغل حيزا داخل المنظومة الحياتية. يقول الشاعر:

تحدث (بعد أن ألقى عصاه)، قال: تحدث

عن القهوة المرة في كف ابتسامة الراعي

تدير ينبوع الهواء في الكهف (ص٩١)

نسجل هنا موقفين: الأول عمد فيه الشاعر تسجيل أبسط مظاهر الواقعية العادية والأكثر تجذرا في المجتمع. والثاني الدقة في وصف الملامح ووضع الأشياء الموصوفة موضع تساؤل والتزام، ونسوق هذا المقطع من قصيدة "لا غرابة في الأمر حتى هنا"، للتدليل أكثر. يقول الشاعر:

يعبرووون

و لا غرابة في الأمر حتى هنا، لا غرابة..

لكن سائحا بين الجموع مر أمامي وعلى ظهره

بالعربية الفصحى هذه العبارة:

(يعملون في الوقت الذي

يلعب فيه الآخـــرون كرة القدم) (ص٧٣)

يتخذ التقاط اليومي أبعادا أخرى يتحتم ابتكارها ووضعها موضع تساؤل والتزام، ذلك أن اليومي يأبى عن كل اختزال، وهكذا نجد الحارثي، عندما أراد أن يشكل تاريخا للحياة اليومية العامة فلت من بين أصابعه ذلك التاريخ والحياة المحليين، ونقصد هنا "الحياة في عمان"، ومرد ذلك سلطة العولمة وسيطرة الصورة المشتركة بين مختلف الأجناس البشرية بغض النظر عن الانتماء الجغرافي، وهذه النظرة الشمولية للشاعر اتخذت مدلولا كونيا، والمعجم الموظف يؤشر على ذلك، فكلمات من قبيل "مايكروسوفت" و"بولارويد" وغيرهما من العلامات التجارية الحياتية التي غزت العالم وشغلت حيزا من وجود الإنسان.

يدرك الشاعر جيدا قيمة الأشياء المستدعاة التي تؤشر على الأفراد والجماعات أكثر من تأثير الأفكار عليهم، لأنها بكل ببساطة تلبي حاجاتهم؛ مثلا المايكروسوفت التي غزت العالم تُطالع كل إنسان، بل غدت ديانة تجارية وعلامة مفروضة علينا لأنها تيسر الحياة، هذا وقد فرضت علينا باسم التقدم والحداثة والتواصل...إلخ. بيد أن رؤية الشاعر تجاوزت الحدود النفعية لهذا المنتوج ورأت في هذه العلامة أو غيرها قضية أنطلوجية، فالآلة رغم دقتها في تقييم الأشياء والأشخاص إلا أنها قد تخطئ الحسبة. وهذا مرده أن الإنسان قد ازدادت ثقته بها وبات هو محط شك وريب. لقد تم النظر إلى الإنسان بما تمنحه الآلة من معطيات عنه، وغالبا ما كان المعطى غير صائب، لأنه بكل بساطة لا يحس ولا ينفعل.

يتمتع الحارثي بروح تكتنه الأشياء في عالم بدأ فجأة جديدا بكل ما فيه، ولعل هذا التغيير الطارئ ستعقبه أزمة انقطاع معرفي وثقافي عن الماضي واندفاع متسارع في اتجاه الآتي.

لقد عبر الحارثي عن رؤيته تجاه العالم، ورأى في مجتمعه أنه وصل إلى درجة الانفجار تحت ضغوط الصدام الحضاري، والبحث عن الحرية، والتدفق المادي، والغزو التجاري، وأيضا بروز قاعدة بشرية استهلاكية. يقول الشاعر:

المانكان والمكنة

المكان والمكين

الغريقة

وحبل الإنقاذ

العين والشفة

القبلة واللعاب

اللوحة والصورة الفوتوغرافية

مارلين مونرو والجيوكندا (ص١٣٣)

يستجيب النص استجابة واعية لليومي المتمظهر لنا في كل وسائل الاتصال، لذلك تصبح الحركة الوحيدة الممكنة لاحتواء هذا التدفق هي البحث عن لغة شعرية مستقبلية تستدعي اليومي وتحتويه، وهذا ما استجاب له الحارثي عندما صوب وعيه ضد اللغة لنجد أنفسنا أمام تجربة لغوية تحتضن الإنسان المعولم الذي يتمشى وطبيعة الحياة المهيمنة.

استدعى الشاعر بعض أسماء المشروبات الكحولية، مثلا "بلاك ليبل" "كورونا"، وهما مشروبان لقيا استهلاكا خاصا لدى فئة من الناس تساير العصر بالإقبال على الوجبات السريعة "ماكدونالد"، ونظارات "بولارويد" ولعبة "المونوبولي"، وشركات الطيران الكبرى كـ "اللوفتهانزا وطيران الخليج"، وبطاقات سحب الأموال "الفيزا والماستركاد" والتأثر بأفلام هوليود كفيلم "بلاك وايت"، ولم ينس حتى مكيف "توشيبا". سمى الشاعر الأشياء والشركات التي أصبحت مقرونة بتحركات وبحاجات الإنسان المعاصر، وهي أشياء فرضت عليه بل حتى إنسان هذا العصر أصبح يطالب بالعلامة التجارية ظنا منه أن الجودة كامنة في هذه وليست تلك.

تختلف الأشياء المستدعاة من حيث طبيعتها، فنجدها أولا أجساما، وثانيا لا تخلو من قيمة، وثالثا ذات رسالة، ورابعا لها خصوصية شكلية معينة. وباللقاء مع هذه الأشياء/العلامات يتحقق التواصل "المبني على التعويض وتخفيف الإشباع وتأويل العناصر التشييئية حتى تتبدى قيمة الشيء، ورسالته التي سيضطلع بها الإنسان حالما يتحقق الاتصال عبر الحواس"(٢) ، وغدا الشيء في الحياة العامة وسيطا بين الإنسان والمؤسسة، بل مؤشرا على التقدم الصناعي والتكنولوجي للمجتمع، وأصبح الإنسان لا فكاك له عن استنفاد الأشياء لأنها "عنصر بيئي مدرج في بيئة معينة".(٣)

وفي هذا السياق يحاول الحارثي أن ينصت لنبض الحياة الكونية، ومن بين ما التقط تلك الأشياء التي ترددت وبرزت باعتبارها عناصر حياتية اتخذت عدة صور وتسميات، وذلك حسب وظيفتها داخل الحياة. وبدت العلامات التجارية للأشياء: مشروب، عطر، وجبة، هاتف، لباس، فيلم.... التي تظهر مثل وسيط اجتماعي يقوم بأدوار ووظائف معينة، إنه «يجلب للفرد تطهيرا لرغباته وتعويضا شبه كلي للحرمان»(٤).

يقابل إذن، الخطاب في "لعبة لا تمل" خطاب الواقع، لأن الشاعر على وعي تام بما يقع حوله، فقام بعملية مسح للأشياء والعناصر المشتركة بين الناس، بغض النظر عن التباين والتباعد. وغايته بالطبع إطلاعنا على معارف وحقائق تم عرضها كتخييل قابل للتأويل، إذ أن هذا الميثاق التواصلي والمعرفي الذي اضطلع به الديوان قد انبنى على مفهوم اليقين، وعلى كون العالم مصنوعاً من أشياء وكلمات نتداولها في حياتنا اليومية باستمرار وتعوض شيئا ما.

إن الخطاب الشعري في "لعبة لا تمل" هو خطاب الواقع باعتبار الشاعر على وعي تام بما يقع حوله، فقام بعملية مسح غايته إطلاعنا على معارف وحقائق تم عرضها كتخييل قابل للتأويل؛ إذ أن هذا الميثاق التواصلي قد انبنى على مفهوم اليقين، فالشاعر قرن الحوادث بالحقيقة الكامنة وراء المفردات الدالة على اليقين كأفعال الرؤية وأسماء الماركات والعلامات التجارية، وهي وسائل إثبات مستمدة من النسق التسجيلي الذي يشتغل وفق أسلوب تقريري يتأسس على آليتين:

١-اليقين: ما نقله الشاعر موجود في الحياة، مثلا علامة بيرا بلاك ليبل التجارية هي جد مثيرة، إذ تمثل رجلا أنيقا يرتدي بذلة ليلية وعليه معطف أسود وفي يده عصا أنيقة وحركة جسده تتماهى مع طبيعة النشاط والحيوية التي يمنحها مفعول المشروب.

٢-التعميم (العولمة): الحياة التي أثارها الشاعر لم تعد حكرا على البلدان التي فكرت فيها وأنتجتها، وإنما أصبحت حياة مشتركة بين جميع الشعوب، إذ يكفي الإنسان الإرادة المادية والمعنوية حتى ينخرط في سلسلة حياة مأزومة بالأسماء والأشياء والماركات والعادات التي تؤشر على التقدم والتطور ومسايرة العصر.

هكذا، صور الحارثي الحياة العالمية اليومية تصويرا تسجيليا يستقصي ويتتبع بدقة واقعا جديداً، وهو تصوير ينصب أساسا على المجتمع المتطور مما يجعل النص تأريخا شعريا ومعجميا واقعيا، فيه ذكرت أسماء الأعلام والماركات وكل ما يتصل بالحياة اليومية. كل هذا ليضعنا في السياق العام الذي بدأت الحياة الإنسانية تتخذه في ظل العولمة، ومن شأن الكتابة الشعرية أن تختزل هذا الفيض أو تساعدنا على استخلاص آليات العيش الجديد المكسوة برداء الخيبة (الخمر)، والسخرية (تأخر المواصلات)، والاستهلاك (كافيار).

صوّر الحارثي الحياة العالمية اليومية تصويراً تسجيلياً يستقصي ويتتبع بدقة واقعاً جديداً

انطلاقا من هذا البعد التسجيلي يمكن قراءة نص الحارثي كونه صورة حاملة لعلامات ذات دلالات بصرية، ومخلفة لأثر في حياة الفرد والجماعة، ولعل هذا التداخل بين النص والصورة متأت من الحقيقة المشتركة بينهما، فإذا كانت الصورة توضح خطابا أو تحكي حكاية(٥)، فإن النص يحكي حياة صورة ترتسم في الذهن حالما يُقرأ النص.

إن المهمة التي تحملها نص الحارثي هو ترجمة الحياة ترجمة خطية مليئة بالصور والأشكال، وقد لا تؤمن إلا بتعدد الأسماء وتنوع الألوان الدالة على المؤسسات. وغدا النص كالصورة الفوتوغرافية لا هو بحقيقة ولا بواقع مزيف، وإنما ترجمة لكل منهما(٦)، إذ يمكن القول إن صورة اليومي ترافقنا ونحن نقرأ جل قصائد الديوان، بل وتقابل رؤيتنا لما نراه حقا في الواقع رغم اختلاف البيئة والزمان.

يتحقق الارتباط أثناء قراءة النص مع العناصر اللغوية التي تتمثل عناصر الصورة؛ بحيث تعكس دلالتين: الأولى حقيقية، والثانية توهيمية، لأنها ببساطة تقدم لنا بعض مقاطع النص الشعري صورة منتوج سواء باسمها أو بمفعولها، أو بشكلها، تقدم للمتلقي أنظمة من التفكير تشتغل وفق منطلقات متعددة وجد متخصصة.

يتحقق مبدأ التساوي ambivalence على مستوى الموصوف (الصورة)، والأداة (اللغة)، وكأن النص قد ترجم خطيا خصوصية هذا العصر الذي غزته الصورة واستبدت بخطاباته، علما أن هذه الهيمنة امتدت إلى مجالات أخرى كان اكتشافها فأل سوء على جهود الواقعيين، نذكر الصورة الفوتوغرافية، والسينما، والفن الرقمي. لكن مرد هذا الامتداد أن الإنسان أصبح لا يتقبل إلا الحوامل المدهشة التي تعكس صورة معينة ذات دلالات حتى وإن كانت مبهمة، إلا أن فعل الرؤية متحقق . وقد فسر نيكولا جوني ذلك كون الصورة هي كتابة الأميين(٧).

وبهذا الحس العياني جاءت لغة الديوان بصرية قوامها الصور والمشاهد المتعاقبة والماركات المتنوعة.

٢ - التحريف الساخر

نقصد بالتحريف الساخر تلك التركيبات الأسلوبية التي يتم إسنادها رغم التباعد الوظيفي؛ وذلك بقلب وتكسير استعمال اللغة، وتعويضها ببنيات وتراكيب تبعث على الدهشة والسخرية. كما ينطوي هذا الأسلوب في الكتابة على الحذف والربط، وهما تقنيتان تعملان على تحريف الكلام عن مقصده، لتغدو السخرية بنية إمتاعية لا غير، على أن الغرابة واضحة وصور التقابل متحصلة كما في قول الشاعر:

في الحقيقة بحثت كثيرا

عن سيف الدولة، لا لأمتدحه

بل ليسدد فواتيري (ص ٤٧).

يذيب الشاعر، في هذا المقطع، البون الزمني ليبوىء الجملة معنى ساخرا بتحريف الوظيفة وربط الشرق الماضي بالشرق المتغرب الحديث، إذ قرن سيف الدولة الغابر بفعل تسديد الفواتير وكأن الشاعر يستنجد هنا برفاهية سيف الدولة وبذخ العيش الذي كان يتنعم فيه. من هنا يكتسي هذا المقطع الشعري بعدا ساخرا من خلال إبراز تلك التمايزات الأساسية بين المفاهيم الموظفة التي تتحدد، أولا على مستوى بنية اللغة، وثانيا على مستوى السياق العام.

قام الشاعر بنوع من التركيب البنيوي للمفاهيم، بإدماج القديم داخل الجديد على نحو ما تبدى في قصيدة "عشية الشعر"، إذ اختار الشاعر جملة "بريد إلكتروني من أبي الطيب" كعنوان مواز، ويصبح العنوان تركيبا مزدوجا. يتحقق التحريف الساخر حال حدوث حوار إسنادي بين بريد إلكتروني وأبي الطيب المتنبي، وهو حوار ساخر ينم عن تفاعل الكاتب مع الدلالة التاريخية، بإشراك القارئ استنادا إلى صيغ مدهشة ساحرة تدعو نفسها للقراءة والتأويل والبحث عن الغايات القصوى، على أن التركيبات المعجمية محكومة بشرط المفارقة اللغوية التي تشغل دلاليا لتوليد الأثر الساخر من خلال هذا التحريف.

لقد وجدنا في ديوان الحارثي تعريفا آخر للاستعارة، خاصة التي تقوم على نماذج متعددة وتستعير المفاهيم لخدمة اليومي، هذا اليومي الذي تغذى من السخرية باعتماد تقنية تحريف الكلام وتحقيق الترابطات المفارقة، وقد

في ديوان الحارثي تعريف آخر للاستعارة، خاصة التي تقوم على نماذج متعددة وتستعير المفاهيم لخدمة اليومي

حضر هذا الأسلوب كمؤشر على الأثر الساخر وأحيانا يكون خافتا في مثل قول الشاعر:

شكسبير في مطار هيثرو (ص٥٧)

تتجلى الخاصية الدلالية لهذا التحريف الساخر في قيامها على التقابل الدلالي عبر المفارقة اللغوية والتباعد الزمني. ومما لا مراء فيه أن هذا التحريف الساخر للغة وللدلالة معا لأداة شعرية وتقنية أسلوبية صالحة للتعبير عن التحرر من الاستلاب وتخفيف الداء عن صورة اليومي الذي ما فتئ الشاعر يحقق تلك التقابلات بين الشرق والغرب، محاولا إذابة مشكل التعارض بحذف الحواجز والدخول في مفهوم العالمية العائشة تحت النمطية والاستهلاك وبين حدي الواجب والإلزام.

وربما كانت السخرية لا تطابق الحياة اليومية في شقها الماضوي، إلا أنها اعتمدت التصوير الكاريكاتوري أحيانا كوجدان آخر بديل ومضحك في الآن. وأيضا رغبة الشاعر في دمج الماضي في الحاضر معززا العلاقة المفارقة بالسخرية الممتعة. لكنها تدعونا إلى تغيير الثوابت المتجذرة في الواقع، والتي تحتاج إلى التجديد والبعث وإعادة التأمل.

٣- الاستعارة واليومي

تعد الاستعارة مقوما تخييليا في الشعر، وفي ديوان "لعبة لا تمل" غدت مقوما أساسيا في تصوير اليومي والمعتاد وأشكال التواصل بين الناس، على كون الشاعر يوجد في وضعية خطيب يطلع الناس على مقومات الحياة، وهذه الوظيفة المعرفية للاستعارة جعلته يستعير أكبر قدر من الأسماء والماركات والعلامات التجارية المتصلة بالحياة اليومية.

تظهر الاستعارة انطلاقا من العنوان الذي يجعل اللعبة استعارة كبرى للحياة، التي تعاش دونما ملل، برتابتها ونمطيتها، واللعبة أيضا استعارة كبرى للحرب، ذلك أن قوانين اللعبة هي نفسها القوانين التي تسري على الحرب؛ من حكم وتوقيت ونصر وهزيمة ومعدات وحيل...الخ.

تعمل هذه الاستعارة على تمثل الأشياء الواقعية وتقديمها مجسدة وملموسة، وللتدليل على هذا الطرح نسوق قول الشاعر:

وأخيرا، يا صاحبي، لم تفعل شيئا سوى

رهن أراضيك وعماراتك قبل إعلان

إفلاسك الشهير على رقعة "المونوبولي" (ص ٣١)

المونوبولي من أشهر لعب العالم، ميزتها أنها أقرب إلى حياة التسيير وتدبير الأموال والممتلكات، إذ يتحمل اللاعب توجيه حياته وكأن الأمر حقيقة وهذا الاستدعاء للعبة هو أمر متعلق بالدهشة، دهشة الإفلاس وعدم توقعه، فقد صاحب إحساس المتعة باللعب عدم توقع الإفلاس، غير أن الذي تحقق استعاريا هو المتعة وما تحقق واقعيا هو الإفلاس. هذه إذن هي الاستعارة المحققة للمتعة المقرونة بالخيبة، خيبة الإفلاس والفشل.

إن الشاعر، وهو ينتزع اللعبة من سياقها الطبيعي، يوجه ضربة قاضية للحياة اليومية التي أخفت الإفلاس والخسارة وراء شعور المتعة المؤقت، وهذا الأمر أمنته الاستعارة وبلغته بتعبير جديد يبحث عن الرضا والانتشاء، فكان البديل ألفاظا تؤشر على أنواع الخمور والبيرا: كرونا وبلاك ليبل. تشير هذه العلامات إلى مصدر الشعور بالخيبة رغم ما تحققه من متعة قصوى، بل إنها تشير أيضا إلى كونها أداة للدخول في إهاب الحياة الجديدة.

لقد شدد الشاعر على ضرورة مراعاة المشابهة بين الألفاظ الدالة والشعور النفسي، وهي مراعاة لم يلتفت إليها في الاستعارات الشعرية التخييلية. بل إن الشاعر يؤكد هذا الدور المعرفي بالنسبة إلى التسميات (ماكدونالدز- مايكروسوفت- عطر بوير). وقد راعى المشابهة حتى نشعر نحن المتلقين بأن اللفظ المناسب ينبغي ألا يكون مجازا صرفا بل ينبغي أن يحضر بواقعيته، وهذا تشديد من الشاعر بأن تكون الاستعارة معرفية حقيقية أو بالأحرى نفعية تُثري اللغة بهذا الانفتاح على الواقع.

الواقع اليومي شعريا

قلنا إن الأسماء الدالة على العلامات التجارية قد فقدت شيئا ما من مجازية الاستعارة، لأن هذه الأخيرة كانت مدعومة بحضور فعال وبرابط مناسباتي بين الإحساس النفسي والحياة الجديدة، وأيضا اقترنت بوظيفة معيارية كالرفع من قيمة الشيء أو الحط منه. يقول الشاعر:

عجيب أمرك يا صاحبي
وغريب...
فأنت لم تلعب كرة القدم حتى
في المدرسة كسائر التلاميذ
ولم أرك إلا هاربا من كؤوس العالم
المعشبة على الشاشة
إلى فيلم بالأبيض والأسود
غير عابئ لا بالمانشستريونايتد
ولا منتخب البرازيل
بل إنك لم تشجع حتى فريقك الوطني
(على قلة كؤوسه المترعة..) (ص٣٠)

المتحقق في هذا النص، إشارة عاطفية صادرة عن مخاطب سماه الشاعر "يا صاحبي"، وقد حطت هذه العاطفة من قيمة لعبة كرة القدم، التي يمكن عدها ديانة رياضية، شغلت الأرض، غير أن هناك تعارضا بين الإثارة العاطفية والواقع، فالشاعر لا يرى في كرة القدم أو الشطرنج أو المونوبولي أو لعب الحاسوب إلا استعارات حربية، بل الحياة نفسها، كما تبدت في الديوان، استعارة كبرى لمفاهيم كالملل، والضجر، والخيبة، ولا يمكن للإنسان أن يتجرد من حياته.

هكذا يغدو الإنسان، من وجهة نظر الشاعر، ذلك النقيض الجدلي المتصاعد الذي ينطلق من المجرد إلى المحسوس، وغالبا ما يقع في الملل، والمطلوب أن يدجن ملله بقيم الحياة الحقة، أو بالأحرى يربي الأمل. يقول الشاعر:

الملل سيد وعقابه أن يكون خدوما
وظيفته الأخرى، وظيفته التي بددها (ص٧٠)

لم تكن الحياة حقيقية في هذا الواقع، ولم تكن الحياة إلا مجازا استعار لها الشاعر عناصر أخرى تشكلت معها وأصبحت وقائع مفروضة على الإنسان، ولم يعد الإنسان إلا مجازا. إن الواقع قد أكسبنا إنسانا مبرمجا خاضعا لحياة تشبه اللعبة في الممارسة وفي الإحساس، على كون حدود المشابهة بين الحياة واللعبة مفتوحة، وبين اللعبة والحرب قائمة منذ أن وجد الإنسان.

يطرح ديوان "لعبة لا تمل" فكرة عولمة الشعر بالكتابة عن حقيقة أن العالم مصنوع من عناصر وأشياء ووسائل وكلمات نتداولها ونعيش تحت سلطتها

كل حياة لعبة وليس العكس، وكل لعبة حرب وليس العكس، وكل لعبة وحرب حياة، هذه الحياة التي اتسمت بطقوس الاستهلاك وبأنواع الماركات وبنقائض الحياة المتصاعدة تجاه الملل والإحباط والخيبة، والانتظار. يقول الشاعر:

والأحلام المثلجة في حبب الكؤوس...
غاطسين في حكايات لا زبدة في دموعها
إلا عندما قال لي مسافر إلى فيلاديلفيا:
يؤخرون الرحلات، في الغالب، لنتسوق
ونشرب البيرة
لنصاب بجرثومة الحنين إلى الأصدقاء
ونتصل ببطاقات فرانس تيليكوم (ص ٥٩)

يعدد الشاعر مقومات الحياة الجديدة المشتركة عند غالبية الجنس البشري، وهي مقومات استعارية، وشواهد حجاجية لأنها بكل بساطة مركبات حياتية معلقة باليومي، وقابلة للفهم، وأيضا تستجيب دلاليا لمفهوم الحاجة اليومية، ومفهوم الواجب.

استطاعت الاستعارة المتحققة في الديوان أن تقرأ اليومي بمقومات رحبة تعدت حدود الامتاع إلى وسائل إقناعية، وهذه الخصوصية الإبدالية راجعة إلى كون سيرورة اليومي هي سيرورة مركبة تقتضي الاندماج والإسناد بغاية التقوي والانسجام(٨).

إن استخلاص الاستعارة من الوضع الحياتي مفيد في عملية بناء الفضاء العام الذي تدب فيه الحياة، ويحكم هذه العملية سياق معرفي صرف، لأن التركيب الاستعاري المتحقق في العمل ككل لا يقوم على إعادة الصياغة فقط، بل يعزل كلمات ذات قوة دلالية مستأصلة من الحياة العامة.

خلاصة

هكذا يطرح ديوان "لعبة لا تمل" فكرة عولمة الشعر؛ بالكتابة عن حقيقة مهيمنة مفادها أن العالم مصنوع من عناصر وأشياء ووسائل وكلمات، كل هذه الأشياء نتداولها ونعيش تحت سلطتها، وتتكرر في داخلنا إلى ما لا نهاية. والمشترك بين هذه العناصر المستدعاة في الشعر هو حسها البصري الذي عمل الديوان على تنمية صورة الأشياء من خلال انفعال الشاعر مع مكونات الحياة الكونية وخصائصها الحسية والتجريدية. وقد تم عرض ذلك بطريقة خاصة، وفي تمثيل باذخ للمعنى وللمحسوسات، مما جعلنا نتوقف إزاء النصوص محاولين كشف طريقة تصوير الحياة بتقاطعاتها التشبيئية وأيقوناتها والبشرية. كل ذلك بأسلوب استعاري ساخر يرتد إلى تقديم الحياة تقديما حسيا قريبا من نسق الحياة المعرفية.

* باحث من المغرب

الهوامش

١- محمد الحارثي، لعبة لا تمل، منشورات الجمل – ألمانيا، ٢٠٠٥.

2- Abraham moles. Théorie des objets. Ed. Universitaires- Paris. 1972. p. 23

3- Ibid. p. 20

4- Ibidem

5- Marc jeannerod. de la vision à l'imagination. Sciences humaines. n 43. 2003- 2004. p. 8

6- Nicolas journet. vérité et illusion de l'image. Science humaines. n 43. 2003- 2004. p. 8

7- Ibidem

8- Umberto eco. Sémiotique de langage. Ed. PUF. Paris. 1988. p. 184

رواية "الحلاج يأتي في الليل"
جدل الوهم والحقيقة

طـراد الكبيسي *

يمكن أن نقول ابتداءً أن المؤلف استخدم في الرواية، ثلاثة أنماط من الشخصيات الروائية الساردة، الأول: الذي يظهر في مبتدئ الرواية تحت عنوان: (ظهور المؤلف) وفي آخرها: (ظهور آخر للمؤلف). والسارد هذا يمثل حسب جون بويون: الشخصية الروائية: (الرؤية: من الخلف) والسارد هنا أكثر معرفة من الشخصية الروائية. فهو يرى ما يجري خلف الجدران. كما يرى ما يدور في دماغ بطله.



الثاني: أيوب عبد المعطي وزوجته كاترين اللذين يمثلان الشخصية الروائية: (الرؤية - مع). والسارد هنا يعرف بقدر ما تعرف الشخصية الروائية. ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية.

الثالث: هو الشخصية: (الرؤية - من الخارج). والسارد هنا- وهو: الشيخ عبد المعطي- مؤلف: (الحلاج يأتي في الليل) - يعرف أقل مما تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية. إنه يصف لنا ما رآه وما نراه ونسمعه.(١).

وفي كل الأحوال، نحن إزاء كلام السارد الذي هو كلام جميع الشخصيات أو كلام جميع الشخصيات هو كلام السارد مهما كان موقعه من الحدث.

-٢-

يمكن أن نصف هذه الرواية بأنواعها- تجريبياً- من نوع ما يدعى بـ: (ما وراء الرواية) حيث الروائي أو القاص منهمك بشكل واع وقصدي بكتابة مخطوط أو سيرة أو نص سردي آخر داخل نصه الروائي. وغالباً ما يوظف المؤلف ضمير المتكلم في سرده فيجعل الرواية قريبة من السيرة الذاتية.(٢). ومثل هذا رواية (ظل الريح) للإسباني كارلوس ثافون الذي قال بأنه كان يحاكي بها رواية مكتبه بابل لبورخيس- الذي يتخيل فيها مكتبة عملاقة ضخمة بحجم العالم. وفي الرواية : (ظل الريح): عوالم وشخصيات تتقاطع عبر صفحات الرواية: تظهر وتختفي وكأنها تشارك بلعبة الاختفاء. وبتعبير آخر: إنها رواية نموذج لرواية المرآيا المتقابلة: أدب داخل أدب. وتمازج بين المحكي والواقعي والمتخيل.(٣).



وهكذا رواية إنطونيو غالا: (المخطوط القرمزي) التي تنبني على مخطوط بورق قرمزي عثر عليه الروائي في مكتبه قديمة، هي مكتبة جامعة القرويين في فاس.

وهكذا يمكن القول في رواية (سابع أيام الخلق) لعبد الخالق الركابي التي تقوم هي الأخرى على (مخطوط الراووق). ومثل هذا - ما وراء الرواية - رواية (أشواق طائر الليل) لمهدي عيسى الصقر التي تناول فيها: ملامح من حياة الشاعر بدر شاكر السياب- مصوراً جوانب

من معاناته النفسية والجسدية وعشقه المرأة ..الخ.

-٣-

تتألف الرواية من عدة (مفاصل) أو (مشاهد) أو (حكايات) تجتمع وتتسلسل داخل البنية الأطارية لحكاية: (الحلاج يأتي في الليل).

(١) المشهد الأول: (ظهور المؤلف): وفيه يقص شيئاً عن ذلك الصبي الذي مر به أمام بيته أقرانه من الصبية عام ١٩٨٢ يركضون وكأنهم يتسابقون دون أن يدعوه أو يلتفت إليه أحد، مما أشعره (بفجيعة) أن يكون غير معني به، أو أنه من قبيل لزوم ما لا يلزم. ثم يقص شيئاً عن الحاج يونس، وأيوب عبد المعطي وزوجته كاترين بعد قدومهما إلى القرية: (دير الرمان).

(٢) المشهد الثاني: (أيوب يبحث عن حكاية): والسرد بضمير المتكلم- حيث يحل الراوي محل المؤلف ليقص حكايته. أي عودته وزوجته من أمريكا بعد إثنتي عشرة سنة، إلى (دير الرمان). وكيف شعر وكأن شيئاً لم يتغير منذ فارقها. ثم كيف عثر في مكتبه الدار على (دفتر كبير مقوى كتبه أبي بقلم الرصاص، بخط يده الدقيق. على الصفحة الأولى للدفتر، كتب بحروف بارزة "الحلاج يأتي في الليل) وفي أسفل الصفحة: " تأليف الفقير إلى الله خادم جامع دير الرمان عبد المعطي بن رمضان الراوي" - ذاك هو مخطوط الرواية. قرأها مثنى وثلاث، وراح يفكر كيف يعيد تحريرها ويظهرها للنور).

(٣) المشهد الثالث: (كاترين تدون مذكراتها) وفيها تروي عن زوجها أيوب بعد أن جاءه خبر وفاه والده. أصبح أكثر صمتاً. وفي النوم يكثر من ذكر (دير الرمان) فعرضت عليه فكرة الزيارة. وعند دخولها القرية "دير الرمان" أحست أنها تدخل مكاناً تعرفه. كما أنها قرأت مخطوطة الشيخ عبد المعطي مرتين فأعادت إلى ذاكرتها ما كانت قرأته عن شعر التصوف أثناء دراستها العربية في جامعة دمشق. وأخيراً وإزاء تَردُّد أيوب حول المخطوطة، اقترحت عليه نشرها كما هي.

(٤) المشهد : النص: نص الحكاية : (الحلاج يأتي في الليل) للشيخ عبد المعطي. وسنعود إليها لاحقاً.

(٥) المشهد الخامس: (ظهور آخر للمؤلف): في هذا الظهور الآخر للمؤلف- كأن المؤلف يقوم بما يشبه الوظيفة الإدارية. أي يعد افتتاح الخطاب في الظهور الأول وتنسيق الخطابات المتعددة المتناوبة في النص، يظهر ظهوره الآخر ليختم الخطاب.

والحقيقة إن ظهور المؤلف هنا، أمر محير. فالجميع يؤكد ويحذر من الخلط بين المؤلف والسارد. يقول كايزر: (السارد في فن المحكي ليس أبداً المؤلف، المعروف أو المجهول، بل دوراً يختلقه المؤلف ويتبناه". وقال دولوزل: (إن تاريخ الرواية يثبت بإسهاب أن لا وجود لأي علاقة محددة سلفاً بين مؤلف نص سردي وساردة." (٤).

والحال، إن ظهور المؤلف في نهاية حكاية (حلول الحلاج في الشيخ عبد المعطي) كأنما جاء لسببين: الأول: الاعتذار عن هربه إلى الحلاج الذي حل بالشيخ عبد المعطي. بدلاً من أن يكتب الحكاية التي أرادها هو. الثاني: اختيار أيوب: الحكاية الأولى: (الحلاج يأتي في الليل) وتركه الحكاية الأخرى. وهذا أيضاً لسببين: الحكاية الأولى أكثر قرباً من فهمه للرواية. بينما الثانية " أوراق لا تحمل رواية كاملة".

ويبقى القول ما قالت حذام! أقصد كاترين: " ليس من رواية كاملة."

(٦) وتلك هي الحكاية أو المشهد الأخير: (أيوب عبد المعطي والحكاية الأخرى): تلك أوراق تشبه خط عبد المعطي، لكن ليس هناك أي إحساس بالانتصار وراء أية جملة فيها..بل هناك هزيمة حزيران ١٩٦٧- ومستوطنه تقوم على أراضي الشيخ عبد المعطي.. فهل رأيت أحداً تبلغ به الوقاحة: أن يحتفي بهزيمة!.

شاء الروائي أن ينظم روايته السيرية في تناصها مع سيرة الحلاج في وضعية تراتبية بحيث يتماثل النص اللاحق مع النص الأصلي

-٤-

ونعود إلى نص الرواية: (الحلاج يأتي في الليل). وقد شاء المؤلف - الروائي- أن ينظم روايته السيرية في تناصها مع سيرة الحلاج، في وضعية تراتبية بحيث يتماثل النص اللاحق مع النص السابق- الأصلي، في هيكلية بنائيه من نوع ما يسميه جيرار جينيت: (التناصية الجامعة). جاعلاً كل مرحلة من مراحل تطور الرواية تحت عنوان: (سيرة..) وتبدأ بـ (سيرة الحلول) حيث يحل الحلاج في عبد المعطي. فيعود عبد المعطي طفلاً في الثانية عشرة- رمضان من العام ٨٦٩ للميلاد- فيقول مع نفسه: " أنا الحسين بن منصور الحلاج" وتبدأ الرحلة من "تستر" إلى بغداد. فمسجد الشيخ الجنيد البغدادي. حيث يعمل في خدمة المسجد المنذور له - كما قالت والدته. ثم يتواصل السرد السيري- سواء ما اتصل منه بحياة الحلاج الاجتماعية أو ما يفيض من قلبه وروحه على لسانه من أقوال غريبة تجعل الناس يظنون به الجنون. بل يصل الأمر إلى اختلاف الناس فيه، فمن قائل: مبارك هذا الحسين! إلى قائل: ساحر كذاب! بل يصل الأمر إلى ما هو أبعد، حيث يتهمه الناس بالكفر والزندقة فيسجن، ثم

يقدم إلى المحاكمة، ويحكم عليه بالقتل والصلب والحرق.

-٥-

ملاحظات لا نهائية:

(١) في الروايات التناصية مثل رواية (يوليسيس) جيمس جويس، تقوم الشخصية الموازية لشخصية (أوديسيوس) في الأوذيسة، بما يقارب ما يدعى بالاستعارة الأستبدالية. أي استبدال شخصية بشخصية. لكن. في رواية (الحلاج يأتي في الليل) تحل الشخصية الأصلية (الحلاج) في شخصية عبد المعطي. أي يتحول عبد المعطي إلى ذاك الصبي ذي الثانية عشرة سنة، صحبة أمه في توجههما من (تستسر) إلى بغداد ليعمل في خدمة مسجد الجنيد. ويقوم بكل ما قام به الحلاج- باعتباره الحلاج لا شخصية موازية ولا سارداً يتقمص شخص الحلاج- إنه الحلاج فكراً وروحاً وسلوكاً اجتماعياً، بل وجسداً: " الوردة الحمراء أشد إيلاماً من حجارة الناس". ولما كان الحلاج حامل إيديولوجيا التصوف. يمكن أن نعد الرواية هذه. من حيث المنظور، رواية إيديولوجية. بوصف الأيديولوجيا: (نظام فكري. أو نسق من الأفكار التي تعتنقها مجموعة من البشر، وتحدد رؤية العالم، أو هيكلته.(٥) . وهذا يعني: أن عبد المعطي - بما هو الحلاج- لم يعد يصح وصفه بأنه الشخص الذي يضطلع داخل الخطاب بنقل الرسالة السردية. لأنه ليس مجرد قناع، بل هو الشخصية الفاعلة الصانعة للنص - المؤدية للعمل.

(٢) وربما نقول الشخصية (البطل في الحكاية) بالرغم من أن هناك من يقول بأن البطل ليس ضرورياً في القصة. فبإمكان القصة كنسق من الحوافز، أن تستغني عن البطل وسماته المحددة. (٦). ومع ذلك - سواء كان البطل أم النسق- فمما لا شك فيه، إن الشخصية / السارد. كان له دور بارز في تنظيم عناصر السرد، وتنظيم العلائق بين الوعي الفردي والوعي الاجتماعي، بين النزوع الرمزي لدى الجماعة وبين رمزية الواقع ورمزية اليوتوبيا . وقد تمثل هذا في:

كان الحلاج في سيرته الذاتية والفكرية مزيجاً من التاريخ والاسطورة ومن الحقيقة والوهم

(٣) نمزجة التناص بين حكاية (الحلاج يأتي في الليل) والحلاج كنص أصلي، وذلك عبر:

١- العلاقات المتماسكة نصياً بين هذه وتلك، حيث تبدو الرواية هذه، رواية إنزياح عن الرواية الأصل.

٢- المرجعيات الفكرية والمواقف والتناغم بين النصين مما قرب الواقع وتشخيصه.

٣- البناء الفكري في النصين: أي تقوية المنظور. وبنينة وجهات النظر في العملين.

وبإيجاز نقول - كما قال كريزنسكي- : لما كان كل رواية تفترض رواية أخرى تسبقها أو تعاصرها. فإن ألما قبل النص ترتسم في نص الرواية بمثابة وشوم وسمات، أو بمثابة بنيات تكوينية. وهذه البنيات هي: التناص. الأيديولوجيا . المرجع. الجمالية. الدوافع..الخ (٧).

٤- لقد كان الحلاج في سيرته الذاتية والفكرية مزيجاً من التاريخ والأسطورة. من الحقيقة والوهم. لذا فعندما يقول مارسيل جوهاندو: " من اللازم ألا توجد أقل مظنة للتناقض بين الأسطورة والتاريخ. وأن تنبعث الواحدة من الآخر كصدور طبيعي لها، يجب أن ترتبط الأسطورة بالتاريخ إرتباطاً ثابتاً، وأن يكونا متلازمين تلازم كفتا الشخص بعينه ووجهته الأمامية، كما يتقارب دون انقطاع، الوجه الذي تتعرف إليه: المنجلي لك والوجه الحقيقي المتخفي" (٨). فهذا يعني أننا في الرواية هذه أمام ما يدعى: وهمية النص، أو لا حقيقيته...أو بمعنى آخر، الرواية المبنية على أسطورة. وقد قيل: أفضل الروايات تلك التي تكون فيها أسطورة أو ذات مركز أسطوري. أو رواية يوتوبية. فقد كان الحلاج يسعى لإقامة علاقة يوتوبية بين الأرض والسماء، بين البشر والخالق.

٥- وأخيراً. وما ينبغي أن نشير إليه. أن الحلاج نال حظوة مميزة عن أقرانه من الشعراء والمتصوفة مثل السهروردي وابن عربي وحافظ الشيرازي وجلال الدين الرومي والجنيد ..الخ بين الشعراء العرب المعاصرين. فكتب عنه البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس.. ماشين على خطى الحلاج، حيث يبطل البحث عن الأنا والأنت، الأنسان والأله، الماء والنار...ويبطل التأويل لأن الحقائق أبت أن تدع للقلوب مقالة للتأويل. ويصير الكون واحداً: يصير حلماً، ليلاً، نهراً من العناق والتواصل يمتلئ فيه الفراغ وتبطل الجسور." - كما جاء في مقدمة "أغاني مهيار الدمشقي."

وهكذا أيضاً، تصير ألفاظ ورموز الصوفية ألفاظهم ورموزهم: الحب . والصحو. والسكر. الحضور. والغياب.. الخ

يقول أدونيس:

" وُحّدَ بي الكون بحريتي

فأينا يبتكر الثاني."

وقال البياتي- ويقصد بالعبارة: العبارة في مقوله النفري: " كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة" - قال البياتي:



وكانت العبارة

أجنحتي بها أطير وبها أخترق الحصار

في سفوات النار"

لكن النار التي أحرقت الحلاج. وحولته إلى رماد، ثم " حمل رماده على رأس منارة لتنسفه الريح. حملته مياه دجلة إلى "غابة الرماد" لتكبر الأشجار؛ قال في قصيدة (عذاب الحلاج):

أوصال جسمي أصبحت سماد

في غابة الرماد

ستكبر الغابة، يا معانقي

وعاشقي.

ستكبر الأشجار

سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار

فالزيت في المصباح لن يجف. والموعد لن يفوت

والجرح لن يبرأ. والبذرة لن تموت".

وفي مسرحية عبد الصبور الشعرية: " مأساة الحلاج" يخاطب الشبلي الحلاج معلناً تخوفه من النزول إلى الناس في الشارع. لكن الحلاج يجيبه معلناً عن موقفه في النزول إلى الناس. وإذا كانت خرقة الصوفية حائلاً دون ذلك فإنه يخلعها بمرضاه الرب. قال:

" تعني هذه الخرقة

إن كانت قيداً في أطرافي

يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء

حتى لا يسمع احبابي كلماتي

إن كانت ستراً منسوجاً من إنيتنا

كي يحجبنا عن عين الناس، فنُحْجَب عن الله

فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ". (٩).

*ناقد وأكاديمي عراقي

المصادر والإرشادات

(١) ينظر مقال: (مقولات السرد الأدبي) – تودوروف – مجلة (آفاق) المغربية – ع ٨-٩/١٩٨٨ – ص٤٥.

(٢) ما وراء الرواية: فاضل ثامر- جريدة (الأديب) ع١/١٧-١٢-٢٠٠٣/ص٦

(٣) جريدة (أخبار الأدب) ترجمة وإعداد: عبد الهادي السعدون – ع ٦٥٦٤/ الأحد – ٥ فبراير ٢٠٠٦/ص ١٦-١٧

(٤) ص ٨٤-٨٥ – مجلة (آفاق) – مصدر سابق.

(٥) عن مقال (قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك)- د. عزيز عدمان – مجلة(عالم الفكر) مجلد ٣٣-٢٠٠٤ – ص٥٠.

(٦) هذا ما ذهب إليه توماشفسكي – من الشكلانيين الروس- ينظر مقال: (مقولات السرد الأدبي) لتودورف – مجلة (آفاق) مصدر سابق – ص٣٦.

(٧) عن مقال: (من أجل سيميائية – تعاقبية للرواية) عرض: عبد الحميد عقار- مجلة (آفاق) مصدر سابق: ص١٦٤ – ١٦٦.

(٨) الأدب الفرنسي الجديد – غايتان بيكون: ص٤٠٤.

(٩) ينظر مقال: (مقدمة في الشعر الصوفي. والصوفية في الشعر المعاصر) في (كتابنا):

"مقدمات في الشعر: السومري. الأفريقي. الصوفي" وزارة الثقافة: بغداد – ١٩٧١.

× رواية: (الحلاج يأتي في الليل) – عزت الغزاوي- منشورات مركز أوغاريت الثقافي- رام الله- فلسطين: ٢٠٠٣



"العالم الجديد" للمخرج تيرينس ماليك

يحيى القيسي *

الغربي المتعجرف في رحلة معايشة مع سكان أميركا الأصليين

كثيرة هي الأفلام التي تناولت القدوم الأول للمهاجرين أو "الغزاة" الأوائل من الأوروبيين لأرض أميركا منذ اكتشفها كولمبس في عام ١٤٩٢م، وتلك النظرة الفوقية من رواد العالم الجديد المتحضرين لأولئك الأقوام "الهمجيين" كما يتم وصفهم، وكيف يتم تبرير إبادتهم واجتياح أرضهم وثقافتهم تحت حجة نشر الحضارة بينهم. وما أشبه اليوم بالبارحة، غير أن المخرج تيرينس ماليك لم يشأ أن يتوقف عند هذه الثيمة، وإن كانت جلية في فيلمه هذا "The new world" ، بل ذهب إلى قصة مألوفة هي "بوكاهانتس" واقترب من جانبها الانساني.



حلة جديدة لحكاية مكررة

يمكن المرور هنا على حكاية الفيلم مرورا عاما دون الدخول في التفاصيل قبل الولوج إلى طريقة المعالجة وأداء الشخصيات وعناصر التصوير الجمالية للطبيعة وبقية التقنيات، فعبر ساعتين وربع نتعرف إلى سفن الانجليز وهي تصل شواطىء فرجينيا في العام ١٦٠٧م حيث يصل المستعمرون الجدد لبناء "جيمس تاون" مدججين بالبنادق والسيوف وبرغبة عارمة في السيطرة على الأرض بحجة أنها "الأرض الموعودة" من الله، وجل اولئك المستعمرين هم من "البيوريتانيين" المتدينين بتطرف في تلك السنوات. وبالطبع يكون مقابلهم مجموعة من السكان الأصليين، أو "الفطريين" في ترجمة أنيقة، و"الهمج" في ترجمة تحمل المقاصد الحقيقية لهؤلاء الانجليز . ونتعرف أيضا كمشاهدين على الكابتن جون سميث "يقوم بدوره النجم كولين فاريل"، وهو في وضع مزر إذ أنه مهدد بالاعدام للمشاكل التي يثيرها من حوله، وعدم اطاعته الأوامر، ويتعرف سميث في جولاته على بوكاهانتا "الممثلة كوريانكا كيشلر" ذات الأربعة عشر عاما، التي تمثل هنا ابنة زعيم قبيلة السكان الأصليين من الهنود، والتي تفتدي الكابتن سميث بنفسها حينما يتم القبض عليه من ابناء جلدتها المحاربين ويكونون على وشك قتله، ولكنها تطلب من والدها ان يمنحه فرصة للحياة بينهم، وبالفعل تأتيه هذه الفرصة التي يعيش فيها مع ابناء القبيلة ويتعرف على عاداتهم ويتدرب على فنون الحرب والتعامل مع الطبيعة مثلهم. ومن خلال سرد الأحداث بين الحين والآخر على لسانه "صوت السارد" نرى اعجابه بهؤلاء "الهمج"



وأنهم لا يعرفون الحقد أو الغيرة، ويعيشون متحابين فيما بينهم، وبالطبع تنشأ علاقة حب بينه ومع منقذته بوكاهانتا، ويحاول أن يعلمها بعض الكلمات الانجليزية، ولكن هذ العلاقة تتعرض لهزات عنيفة، وهذا الرجل الأبيض سرعان ما يعود إلى قومه لا ليرحل بهم من الأرض التي تم غزوها بل من اجل التمترس فيها والدفاع عنها. ورغم اشارات الهنود الطيبة ومساعدتهم للمستعمرين في الطعام والدفء في شتاء قارس كاد ان يبيدهم إلا أن الغطرسة الغربية تأبى إلا التعامل مع هؤلاء القبائل على أساس أنهم بدائيون وأن الرجل الأبيض قادم لمنحهم نعمة الحضارة، وبالتالي يقع الصدام بين الطرفين، ويكون الكابتن سميث بالطبع نصيرا لقومه ومتخليا عن القبيلة التي احتضنته والفتاة الغرة التي وقعت في غرامه.

التطورات تقود إلى رحيل سميث ومجيء مستعمرين جدد، ويكون على قبيلة الزعيم بوهاتان "الممثل اوغست شيلينبيرغ" ان تنبذ اميرتها بوكاهانتس لتضطر للعيش في المستعمرة الانجليزية ويتم تعميدها ومنحها اسما جديدا هو "ربيكا" ويتم الاشتغال على تعليمها اللغة والاتيكيت، وتمنح أيضا ملابس فيكتورية تستر جسدها، وبالطبع تتطور الأحداث عبر إيقاع رتيب غالبا، و لن اسرد التفاصيل هنا ليبقى عنصر التشويق لمن يرغب بالمشاهدة للتعرف على ما جرى للكابتن سميث وبوكاهانتس او ريبيكا وكيف تمت معالجة الحبكة، التي بدت ضعيفة وغير مقنعة في بعض أجزائها.

لا يحاول المخرج ماليك هنا ان يظهر ثنائية المتحضر الأبيض والقبائلي الهمجي بشكل أساسي وفاقع، إنما يحسب له أنه يرصد



وجهتي النظر وربما يبدو أحيانا غير معني أساسا في الاشتغال على مبررات الهجرة وموقف السكان الأصليين منها، بل هو يغوص عميقا في قصة انسانية ليرصد تطوراتها، ويبقى على المشاهد ان يدين جهة ما او يتحمس لها، أو يتعاطف مع القلب الكسير لبوكاهانتس في تحولاتها.

إنها إذن صياغة اخرى يمكن ان يشعر المشاهد من خلالها بغطرسة الغربي ورؤيته للسكان الأصليين، وقد يتعاطف مرة مع الكابتن سميث في انقلاب أحواله، ولكنه لا يستطيع أن يجد له العذر في انقلابه على من أسلمته روحها.

الفيلم من ناحية حكايته ودلالاتها وأدوار شخوصه يحتمل الكثير من التأويل والتفاعل معه، لكن أداء كولين فاريل على العموم بدا باهتا، وربما تعويضا لدوره وما يحمل من دلالات سلبية أتى المخرج وكاتب النص ماليك بنموذج نبيل من المستعمرين هو جون رولف

"الممثل كريستيان بال" ليكمل الجانب المضيء من الحكاية ويعوض ما عجز عن فعله الكابتن سميث.

الطبيعة البكر بعيدا عن الاستوديوهات

ربما أراد المخرج ماليك أن يشير إلى الطبيعة البكر وجمالياتها أكثر مما يشير إلى خطاب واضح، وهو بالمناسبة صاحب اربعة أفلام طيلة ٣٣ عاما من بدء عمله السينمائي، فقد عرف أولا بفيلم "أراضي سيئة" ١٩٧٣ و"أيام في الجنة" ١٩٧٨ و"الخط الرفيع الأحمر" ١٩٩٨، وهو في كل أفلامه إضافة إلى "العالم الجديد" يشتغل على منح دور مهم للطبيعة وابراز جمالياتها وغموضها بحيث تبدو مثل شخصية حية مساهمة اساسيا في صياغة الأحداث أو التفاعل معها. هنا يمكن للمشاهد الشعور بتلك الأسرار الخفية التي تبرز فجأة في الغابات، وبتلك البدائية التي تكتنف حياة السكان، وبإيقاع الفصول، ولذلك نجد مشاهد طويلة ومعبرة في الحقول وبين الأشجار الكثيفة في الغابات، فالطبيعة ليست خلفية للمشاهد واللقطات والأحداث بل جزء عضوي مهم كان الاحتفاء به بإذخا بعيدا عن الاستوديوهات الاصطناعية المملة، كما أن مظهر أعضاء القبيلة أيضا كان منسجما مع طبيعة دورهم البدائي، فهم شبه عراة، وأقرب إلى القبائل الافريقية، وتلك أيضا صورة نمطية عنهم إذ يبدو الرجال المستعمرون الأوروبيون بملابس أنيقة وقبعات للرأس، والنساء بملابس محتشمة وملونة. أما اللغة فقد كانت عبارة عن همهمات تقريبا في البداية ولا سيما مع تعرّف بوكاهانتس الجميلة على سميث، ثم تحولت إلى بضع كلمات من الانجليزية لاحقا.

في العادة تبدو مثل هذه الأفلام التي تتبع نوعا ما إلى سلسلة المطاردات بين رعاة البقر ورجال الهنود على قدر من النمطية في الشخصيات ومعالجتها، فالغربي متحضر بطبيعته، ولكن يده غالبا على المسدس أو زناد البندقية، ويبدو مبررا لهذا الغربي ضمن سياق خطاب الأفلام أن يبيد أكبر عدد من أعداء الحضارة الهمج الذين يقاومونه دون فهم الأسباب..!

البدائيون وصلوا عبر أميرتهم هنا إلى لندن، ولكنه وصول لم يستمر إذ سرعان ما انقطع بموتها، وهؤلاء السكان الأصليون لم يجدوا فيما بعد من وسيلة للبقاء أحياء من الإبادة إلا الاندماج والتعاون مع القادمين الجدد الذين بدأوا بالتكاثر عبر السفن التي تبحر كل حين، وقد نجح المخرج في إيصال كل هذه الجماليات والدلالات بأناقة في المشاهد التي عرضها علينا.

بقي أن أشير إلى أن هذا الفيلم من انتاج عام ٢٠٠٤ وقد وصل إلى الأسواق الأردنية على شكل DVD ولم يعرض بعد في الصالات رغم كثرة الإعلان عنه، وثمة ملاحظة تتعلق أيضا بالترجمة العربية الرديئة المصاحبة لنسخه المعروضة والتي تدل على ان "مرتكبها" لا يعرف الانجليزية والعربية معا، وتلك حكاية أخرى.



*كاتب وصحافي أردني
yahqaissi@gmail.com



«أيقونات توت العليق»

لـ «إلياس لحود»

■ إعداد:
د.أحمد النعيمي

ضمن منشورات دار الفارابي في بيروت لعام ٢٠٠٧، صدر مؤخراً ديوان شعر جديد بعنوان «أيقونات توت العليق» للشاعر إلياس لحود.

يقع الديوان في (١٣٢) صفحة، ويضم حوالي مائة قصيدة، جاءت تحت عناوين رئيسية هي: المرأة وصورها حول المرآة، ومبتكرات حديقة اللبلاب، وشمسيات السيدة وأخواتها، وتعميراً لولائم جاك دريدا، وكاميرا وحكاياتها، ومن ثرثرات حلاق إشبيلية، ومختارات الصيف والشتاء.

ومن الجدير بالذكر أن إلياس لحود شاعر لبناني معروف، أصدر أول دواوينه بعنوان «على دروب الخريف» عام ١٩٦٢، ثم توالت دواوينه الشعرية لتصل مع «أيقونات توت العليق» إلى خمسة عشر ديواناً.

وبالعودة إلى «أيقونات توت العليق»، فإن قارىء هذا الديوان سوف يلاحظ بأن قصائده جاءت متوازنة من حيث الحجم، فكل قصيدة من هذه القصائد جاءت في صفحة واحدة، لكأن الشاعر ابدعها في حالات شعورية متماثلة، أو هي حالة شعرية واحدة بمضامين مختلفة.

ولعل قارىء «أيقونات توت العليق» يستطيع أن يضع يده على مفاتيح كثيرة أراد الشاعر أن يلج بواسطتها من بوابات هذا الكون المضطرب والمريض إلى حقائق تضع الإنسان أمام أطواره البشرية التي غالباً ما تكون مخجلة أو حتى متوحشة:

«فمن اغتصب امرأة

بيدي

بقيتْ كيدي

عذراءَ ولا عذراء» ص١١٧

غير أن ثمة دروباً مفتوحة، أو لعل الشاعر استطاع أن يجتازها بدون مفتاح، ومن هذه الدروب درب العليق:

«دربٌ

مفتوح في العليق

بأيدينا

بأصابعنا المبصومة أيقونات.

بحروف أصابعنا الممدوة حتى الأقصى

كنا نعبثُ

بعناقيد استعصتْ

لم يدركها عشاق سبقونا

بين الخطوة والـ.. خطوات» ص٢٣

هكذا يفتح إلياس لحود درباً في العليق، وهو إذ يفتح هذا الدرب فإنه حريص على أن يجعل من قصيدته قصيدة مثقفة.. مثقفة في الزمان وفي المكان: في بغداد، وإشبيلية، وجرش، وغرناطة، وحواكير الفرسان، ومالك الحزين، إلى آخر القائمة التي تطول.

ومن قصائد هذا الديوان نورد القصيدة التالية، ونترك للقارىء حرية التعليق عليها، وهي بعنوان (الشكل الأول):

«لا أحد في البيت

حتى الوردة ليست في البيت

حتى البقرة والزيتونة

حتى التينة والبوابة

والمجلى وخزانته ليست في البيت...

حتى البيت القابع مثل قصيدة أعشى

ليس هو الآخر في البيت:

- في البيت

حبة زيتون

بشّرها جدي أن تعصر كل نهاية صيف

تنكة زيت» ص٤١.

جملة القول: إن قصائد «أيقونات توت العليق» لصاحبها إلياس لحود تحمل في مضامينها وأشكالها الفنية ما يمكن أن يثير جدلاً جاداً حولها.



«الطفل إذ يمضي»

لـ «عمر شبانة»

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، صدرت مجموعة شعرية جديدة للشاعر عمر شبانة، بعنوان «الطفل إذ يمضي».

تقع هذه المجموعة الشعرية في مائة وأربعين صفحة، وتضم جملة من القصائد، منها: الشاعر، والكهل وحيداً، ومن أول الدنيا، وأنا وهي، وشمس في اقصى عتمتها.. وغيرها.

وقارىء هذا الديوان يلاحظ أن قصيدتين من قصائده أشارتا في عناوينهما إلى (الشاعر)، وقد اكتفت واحدة من هاتين القصيدتين بالشاعر عنواناً، بينما جاء عنوان الثانية «الصعود إلى الشاعر».

والذي يتصفح دواوين الشعر الحديث سيجد في أغلب هذه الدواوين قصيدة بعنوان «الشاعر» وهي سمة تكاد تكون مقتصرة على الشعراء، إذ يندر أن تجد قاصاً يكتب قصة بعنوان «القاص»، أو مسرحياً يكتب مسرحية بعنوان «المسرحي» أو روائياً يكتب رواية بعنوان «الروائي».

وبعيداً عن عناوين القصائد، فإن مفردة «شاعر» غالباً ما تتردد في قصائد الشعراء، على الرغم من أن هذه المفردة تشير إلى جنس أدبي، وكتّاب هذا الجنس الأدبي يختلفون عن بعضهم من حيث المستويات الفنية، والقدرات الذهنية، والمعارف الثقافية، والأحاسيس الإنسانية.

ومن اللافت في ديوان «الطفل إذ يمضي» أن الشاعر يسعى في قصيدته الأولى إلى أن يستشرف آراء نقاده، لذلك نجده يقول تحت عنوان «مقدمة»:



«يقول عليه نقاد:
قصيدته غنائية
ونقاد حداثيون:
رثائية
ونقاد أشد حداثة سيؤكدون:
حديثة لكن.. مباشرة
ونقاد: معلقة تصور ذاته
وتقول سيرته
وفي المقهى
يقول شويعر
هذي القصيدة جدّ تافهة:
عمودية» ص٧، ٨.

ومن الملاحظ في هذا الجزء من القصيدة أن الشاعر لا يحسن الظن بنقاده، كما لا يحسن الظن بالمتشاعرين.. وعلى أية حال فإنه من النادر أن يرصد شاعر آراء نقاده في مطلع ديوانه.

ومن خصائص هذا الديوان أن الشاعر يسعى لرصد تلك المفارقة بين عالمين لا بدّ أن يفضي أحدهما إلى الآخر، وهما الطفولة والكهولة، لذلك نجد أنه:

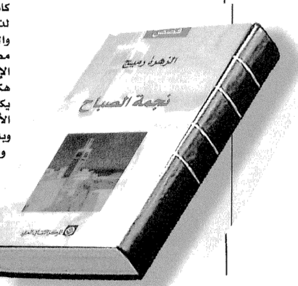
«كهل ناهز الخمسين
كهل لا يحسّ كهولة في الروح
بل في الذكريات
كهولة تنمو كما الشجر» ص١٩

هكذا نجد في «الطفل إذ يمضي» أن الطفولة قد مضت، لكن ذكرياتها باقية، بل ان هذه الذكريات هي ما تجعل من هذا الكهل إنساناً يعيش طفولته عبر شريط الذكريات الذي لا ينقطع.

من ناحية ثانية فإن الشاعر يجد في الموروث الإنساني موضوعاً يستحق التأمل والقراءة بعد القراءة:

«هنا دالي وبيكاسو وجرنيكا
ولوركا جاء يحمل سفر نيرودا
ليشهد أنه قد عاش..
كفافي ليكتب لوحة المدن الخراب».

جملة القول: إن ديوان «الطفل إذ يمضي» للشاعر عمر شبانة، يحتشد بالرموز والدلالات والإيحاءات والصور الفنية التي من شأنها أن تغني أي دراسة نقدية.



«نجمة الصباح»

لـ «الزهرة رميج»

ضمن منشورات المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء، صدرت مجموعة قصصية بعنوان «نجمة الصباح» للأديبة «الزهرة رميج».

تقع المجموعة في مائة وعشر صفحات، وتضم تسع عشرة قصة، جاءت عناوينها على النحو التالي: الهدية، ذكرى، تكريم، خارج المدار، بأي حال عدت، الحجر الحي، هل لمعت عيناه، مدينة الفحولة، المقصورة المحرمة، سيدات السوق، المفاجأة، الحدقة العسلية، عابر الجسر، في حضرة الأموات، بحيرة الشيطان، سلمون، الراقص العجيب، طريق الملكوت، ثم سيزيف ودون كيشوت.

في القصة التي حملت عنوان (الهدية) تروي لنا الكاتبة قصة حب بين شاب وفتاة يحاولان اجتياز العقبات التي تقف في طريق زواجهما، فوالد الشاب يريد تزويج ابنه من ابنة عمه، أما الفتاة فترفض الزواج من شخص ثري، لأنها لا تريد أن تضحي بحبها لمن أحبته.

ونجد الفتاة «تبحث عن هدية تقدمها له بمناسبة عيد حبهما الذي يتصادف مع أعياد رأس السنة. حارت في اختيار الهدية.. الواجهات الزجاجية تتبارى في عرض أجمل الهدايا.. مع اقتراب رأس السنة، تصبح هذه الواجهات كالغواني، تغري بالاقتراب منها وملامسة مفاتنها» ص٨.

وبعد أن تختار هذه الفتاة الهدية المناسبة، نجدها تعود إلى بيتها، وحين «وصلت باب العمارة.. فتحت صندوق البريد وجدت بداخله رسالة.. انها منه! فهذا خطه! صعدت درجات السلم بسرعة.. دخلت غرفتها وأغلقت الباب» ص١٠.

أما عن هذه الرسالة فتقول «حبيبتي الغالية: لا أعرف كيف أبدأ هذه الرسالة.. لا قلبي يطاوعني ولا الكلمات تسعفني.. لن أستطيع الحضور في الموعد المحدد ولا في أي موعد آخر.. لقد كانت الظروف أقوى مني. أنت تعلمين مدى قدسية حبي لك... لذلك أناشدك باسم هذا الحب - الذي ربطنا لسنوات - الصفح والغفران.. ستتساءلين: ألستَ من كان يصر على أن الإنسان سيد مصيره؟ أقول لك: لقد اكتشفت أن الواقع أكبر من الأحلام، وأن الإنسان لعبة في يد القدر.. مجرد ريشة في مهب الريح» ص١١.

هكذا تقع الفتاة ضحية إخلاصها في حبها، وفي وفائها، إذ سوف يكون من السهل أن يتزوج ذلك الشاب من أخرى، لكن مثل هذا الأمر لن يكون سهلاً على الفتاة التي أضاعت العريس المناسب، وبذلك تظل المرأة العربية ضحية أبدية للرجل والمجتمع، والعادات والتقاليد الخانقة.

وما تريد أن تصل إليه هذه القصة هو أن كفتي الميزان ليستا متعادلتين حين يتعلق الأمر بثنائية الذكورة - الأنوثة في عالمنا العربي، فسكين الغدر التي تطال المرأة تظل أكثر ألماً وفتكاً من السكين ذاتها فيما لو طالت الرجل.

وإذا انتقلنا إلى الجوانب النقدية في (نجمة الصباح)، فسوف نجد أن الكاتبة «الزهرة رميج» لم تلتزم بإيقاع لغوي واحد، ففي حين خلت القصة السابقة من أي أثر للغة العامية، سواء كان ذلك في السرد أو في الحوار، فإن قصصاً أخرى اعتمدت العامية فيما يدور من حوار على ألسنة الشخصيات، ومن ذلك على سبيل المثال قصة «سيدات السوق»، ففي هذه القصة: «ارتفع اللغط من كل جهة.. أحست بالدم يدور بسرعة في عروقها، وبطنين أذنيها يزداد حدة.. ارتفع صوتها الجهوري:

- لن نشتري هذه الطماطم!

- كيفها ش؟ ولغدا، باش نصبوه؟ تصايحت النساء» ص٦٨.

من ناحية ثانية نجد الكاتبة تحسن التعامل مع لعبة الزمن في القصص، فما بين استرجاع واستباق تستطيع أن توصل القارىء إلى مضمون قصتها، ومن ذلك على سبيل المثال ما رأيناه في قصة (الهدية)، حيث تبدأ هذه القصة من موقف سابق على المأساة التي تعرضت لها بطلة القصة، فقد بدأت هذه القصة على هذا النحو: «ضمها إلى صدره بحرارة والحافلة على أهبة الانطلاق.. قال متنهداً: ما أصعب الفراق! ردت عليه بلهجتها المرحة: لا تقل هذا، إذ كانت المسافة تفرق بيننا فإن القلب يجمعنا» ص٧.

ولعل حوار البطلة مع صديقتها قد جاء بمثابة الاستباق الذي أوحى لنا بأن اجتماع هذين الحبيبين في بيت الزوجية لن يكون بالأمر اليسير.

كما نجد الكاتبة قد برعت في توظيف الأماكن المنتقاة في خدمة الحدث القصصي، وجعلت هذه الأماكن تنطق بحال ناسها وشخوصها ومستوياتهم الاجتماعية والثقافية.

جملة القول: إن «الزهرة رميج» في «نجمة الصباح» تبدو كاتبة متمكنة من أدواتها الفنية، قادرة على الإمساك بخيوط اللعبة السردية، وتوظيف الأدوات الفنية لتكون في خدمة النص وفكرته.



«نقد الشعر في الأندلس»

للدكتور «مقداد رحيم»

عن دار أزمنة للنشر والتوزيع في عمان، صدر كتاب جديد بعنوان: «نقد الشعر في الأندلس» لمؤلفه الدكتور مقداد رحيم.

يقع الكتاب في مائة وستين صفحة، ويضم جملة من العناوين، مثل: تعريف الشعر، وغاية الشعر، وبواعث الشعر، والطبع والصنعة، وطبقات الشعر، وأنماط الشعر، وموقف الإسلام من الشعر ، وغير ذلك.

ويذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن هذا الكتاب يتناول جملة من القضايا والمواقف التي تتعلق بالشعر مما اعتنى به النقاد الأندلسيون، وهو - أي الكتاب - غير معني بالتأريخ لتلك القضايا والمواقف، ولا بالتأريخ لجهود أولئك النقاد.. بل هو وقف على ما رآه مهماً من تلك القضايا، وإلقاء الضوء عليها من ناحية، وما استطاع النقاد الأندلسيون أن يحققوه من إبداع تتجلى فيه شخصيتهم النقدية من ناحية أخرى.

وفي محاولته لتعريف الشعر، فإن المؤلف يقف على آراء الأقدمين في هذا الاتجاه، من أمثال أبي البقاء الرندي، ولسان الدين بن الخطيب، وحازم القرطاجني، وسواهم.

أما حديثه عن غاية الشعر فيبدأه بالقول: «إن لكل فن من الفنون الإنسانية غاية يسعى إليها ويحاول أن يحققها، ولا بد من أن يكون للشعر العربي، وهو أهم فنون القول عند العرب على الإطلاق، مثل هذه الغاية». وهنا يورد المؤلف رأي حازم القرطاجني في غاية الشعر، وهي، كما يراها حازم: «إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله، بما يخيّل لها من حسن أو قبح وجلالة أو خسة».

وفي حديثه عن الشعر المطبوع والشعر المصنوع، فإن المؤلف يهتم برأي حازم القرطاجني في هذا الموضوع، حيث يقول حازم: «النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملاً، وكان النفوذ في مقاصد النظم أو أغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكون بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء».

ويستمر المؤلف باهتمامه برأي حازم - لعل حازماً من أكثر النقاد حضوراً في هذا الكتاب - حتى حين انتقل إلى الحديث عما ينبغي على الشاعر المطبوع أن يصنعه، وفي ذلك يقول: «انفرد حازم بالإشارة إلى ما على الشاعر المطبوع أن يصنعه في نظمه للشعر عند حديثه عن قضايا الشعر التي ازدحم بها كتابه منهاج البلغاء، وقد رأى أن هناك جملة منها يحتاج معها الشاعر إلى أن يكون مطبوعاً ليتم له النظم على أحسن هيأة وأكثرها إتقاناً.. والشاعر المطبوع هو من يستجد ويتأنق في العبارة والمعنى».

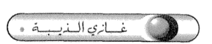
وفي حديثه عن أنماط الشعر يخبرنا المؤلف بأن لسان الدين بن الخطيب يركب مركب ابن سعيد فيصنّف الشعر صنفين: يسمي كلاً منها نمطاً، ويخصص كتاباً لذلك يسميه «السحر والشعر» هو عبارة عن اختيارات شعرية لكل من النمطين مع مقدمة يحاول فيها أن يبين ما يقصده بهما.

ونمط (السحر) عند لسان الدين بن الخطيب هو ما «يخلب النفوس ويستفزّها، ويثني الأعطاف ويهزها». وابن الخطيب عندما يسمي هذا النمط سحراً، فإنما قاسه - برأي المؤلف - بالسحر الذي يؤثر في النفوس، ويغير من حالاتها، خيراً أو شراً، فإذا كان الشعر: يشجع الجبان ويُسهِّر العاشق المستكين، ويحبب الكرم للبخيل، ويُسلي الحزين ويضحكه، ويحزن المسرور ويبكيه، وهو في ذلك يشد النفوس إليه تعلقاً به وينقلها من حالة الجماد إلى حالة الحركة، فإن هذا كله هو بعض ما يتوخاه الناس من السحر الحقيقي، ويرونه جديراً بتحقيقه...».

ويعود المؤلف إلى حازم القرطاجني مرة أخرى، وذلك تحت عنوان «المفاضلة بين الشعراء» فيخبرنا أن حازماً نظر إلى قضية المفاضلة من عدة زوايا: منها ما يتعلق بالمفاضلة بين شاعر وآخر، ومنها ما يتعلق بالمفاضلة بين شعراء بلد وشعراء بلد آخر، ومنها ما يتعلق بالزمان والمكان والأحوال التي يكون عليها الشعراء ساعة النظم، وهو ما يسميه المهيئات، ومنها ما يتعلق بالأغراض الشعرية، وهي قضايا موضوعية، ومنها ما يتعلق بالأوزان والقوافي واللغة وهي قضايا فنية.

ويذهب هذا الكتاب إلى أن للأزمان التي يعيش فيها الشعراء أثراً كبيراً في شعرهم من حيث الموضوعات والأوصاف والتشبيهات.. وما يقال في الزمان يقال في المكان.





الأمية العربية

رغم ارتفاع الاصوات التي تنادي بسد الفجوة الهائلة بيننا وبين العالم المتقدم في التعاطي مع الكتاب، إلا انها اصوات تهدر في وديان الصمت، لا يسمعها أحد، وما المبادرات التي تنهض بها بعض المؤسسات الثقافية العربية (وتحديدا الرسمية) للنشر، الا محاولة للتخفيف من عجزها في تأدية وظيفتها، وخلق مهام لها، تنطوي على تغطية الفساد الذي يعشش في اروقتها، فميزانيات انتاج الكتب في دولنا مجتمعة، لا تساوي ميزانية دار نشر متوسطة في دولة غربية صغيرة، وما انتجناه من الكتب منها يظل أدنى من المعدل الحضاري، لأمة أنهضت حضارتها على العلم والمعرفة.

لقد حفر التاريخ المعرفي العربي، أزمنته بالإنتاج المعرفي وحقق وجوده في أوقات لم تكن فيه آلة الطباعة بعد، ظهرت الى الوجود، ورغم ذلك، تمكن العرب في زمن العباسيين وما تلاه، من إنتاج مكتبة اشتملت مختلف العلوم والفنون والآداب، لا تضاهيها مكتبة على وجه الارض، وبقيت هذه الاشراقة محل تفاخرنا، وادعائنا بالتفوق، حتى جاء غوتنبرغ، ومد الغرب بأعظم انتقالة في تاريخهم المعرفي، جعلتهم يتفوقون علينا، أضعافا مضاعفة في إنتاج المعرفة عبر الكتاب.

ورغم الشعور باننا تراجعنا عن ذروتنا في التقدم الحضاري، وإحساسنا بالعجز، فإننا لم نضع علامات القلق في آخر الاسئلة التي تنفتح على مطالبتنا باستعادة قيمتنا المعرفية، واصبح الموقف الذي نحياه مريرا، لأننا لم نوظف اختراع غوتنبرغ لجسر الهوة بيننا وبين الغرب الذي تقدم معرفيا، وسبقنا بسنوات ضوئية، ولم نمسك على موقعنا الحضاري فوق خريطة العالم، وبدأت رحلة اللطم والندب على ماض تولى .

ان الفجوة الهائلة بيننا وبين الغرب على المستوى المعرفي، ما زالت تؤشر الى تورطنا في زيادة حجمها كلما تقدم بنا الزمن، ورغم أننا نعرف ذلك قبل ان تدلنا عليها الاحصاءات، إلا أننا فوجئنا بعظمها.

ثم ووجهنا بحقيقة مريعة : في منتصف تسعينيات القرن العشرين، قال لنا الروائي السوداني الطيب الصالح، ان نصف المجتمع العربي أمي، لا يقرأ ولا يكتب، وان حركة التعليم التي كانت مؤسساتنا التربوية الرسمية تتباهى بتقدمنا فيها، أثبتت بما لا يدع مجالا للشك عند خبراء اليونسكو آنذاك، أننا أميون، ولكن الصالح بعدها لم يفتح فمه لينبئنا بما حدث، بعد نشر معلومته تلك، ولم يخبرنا بما اقدمت عليه حكوماتنا لمحو الأمية، ويبدو أننا لسنا بحاجة لإنبائه لنا، فالمكتوب يقرأ من عنوانه ؟

وبعد ان تجاوز العالم المتقدم والعالم الذي يريد ان يتقدم، (باستثنائنا طبعا) محنة امية القراءة والكتابة، صنفت الأمية من باب آخر، كشف عن عورتنا وأشار الى أن الأمية لم تعد حكرا على الكتابة والقراءة، فكل انسان غير ملم باستخدام الكمبيوتر هو امي بالضرورة.

ولنتخيل في هذه اللحظة، حجم الامية في بلداننا، مع تغير مفهوم الامية في القرن الحادي والعشرين، وانطواء عدم العارفين بالتعامل مع الكمبيوتر تحت طائلتها، وسنكتشف ان ما نستورده (لاحظوا : نستورده) من الكمبيوترات، لا يساوي في مجموعه، عشر ما تصنّعه دولة اسكندنافية(!!)، وهذا يؤشر على أننا في امية القراءة والكتابة كنا نعيش في نعيم معرفي، ولكننا في أمية الكمبيوتر، فنحن تحت خط الجهل، بالتأكيد.

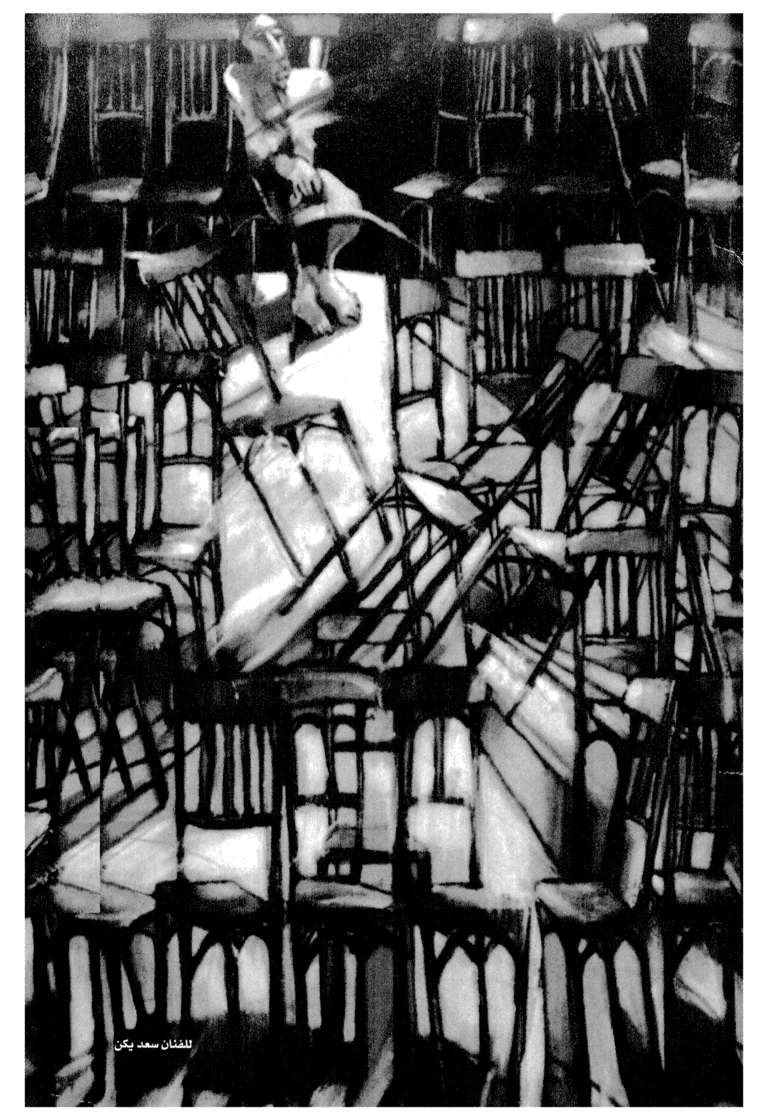
وفي المساحة أخرى، يجب أن يقف لها شعر رؤوسنا، اعتبر المواطن العربي، في ذيل مستخدمي الانترنت، بمعنى ان دولة أفريقية تنتشر في اطرافها المجاعة، تسبق مجموعة الدول العربية، في التعاطي مع الانترنت، إذ تقل نسبة القادرين على التواصل مع هذه الشبكة عربيا اقل من 6% لمجموع مستخدمي الكمبيوتر في بلداننا، رغم التفاؤل بأنها تزداد يوميا، لكنها تظل محصورة في أن استخدامنا للانترنت، ما زال يراوح في منطقة اكتشاف هذه الشبكة، وطرائق التعاطي معها، أي اننا ما زلنا مجرد زوار صغار، نفتش عما يسلينا غالبا فيها.

لم يعد الامر حكرا على قلة نشرنا للكتب، أو حصولنا على أعلى نسبة أمية في القراءة والكتابة والكمبيوتر، بل هو اعمق من ذلك، وأمرّ، إنه قصورنا في إدراك حاجاتنا المعرفية، وقصور مؤسساتنا في دفعنا نحو اللحاق بالمعرفة.

لقد عجز العقل العربي فعلا عن الوصول الى لحظة مشرقة، فليست الحاجة للكتاب أو الكمبيوتر فقط .. هي التي تؤسس للفجوة بيننا وبين التقدم، بل ان ما رسخ في وعينا من فهم سطحي للمعرفة، هو الذي يلقي بنا في آخر القائمة الحضارية، وعلينا ان نعترف باننا في ورطة حقيقية، لعلنا نرتجف، ونبدأ التفكير في الخروج من هذا النفق.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com


للفنان سعد يكن

